

# Bronzen der Renaissance und des Barock







Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig  
Bronzen der Renaissance und des Barock



Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

Ursel Berger · Volker Krahn

# Bronzen der Renaissance und des Barock

Katalog der Sammlung

Braunschweig 1994



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
**Bronzen der Renaissance und des Barock:**  
Katalog der Sammlung / Herzog-Anton-Ulrich-Museum  
Braunschweig. Ursel Berger; Volker Krahn. –  
Braunschweig : Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 1994  
ISBN 3-922279-29-5  
NE: Berger, Ursel; Krahn, Volker; Herzog-Anton-Ulrich-  
Museum <Braunschweig>

Umschlagbild:

Sitzender Mann  
Florenz, 2. Drittel 16. Jahrhundert  
Kat. Nr. 36

Gefördert aus Mitteln des  
Niedersächsischen Vorab der Volkswagen-Stiftung

Fotografien und Druckbetreuung:  
Bernd-Peter Keiser, Braunschweig

Herstellung:  
Braunschweiger Zeitungsverlag, Druckhaus Albert Limbach,  
Braunschweig

Danksagung	6
Vorwort	7
Einführung	9
Vorbemerkungen zum Katalog	22
Katalog	23
I. Italien	23
II. Niederlande	157
III. Deutschland	197
IV. Frankreich	291
Konkordanz	327
Bibliographie	329
Register	345

# Danksagung

Die Autoren danken zahlreichen Kollegen im In- und Ausland für Hilfe und Anregungen: Pietro Cannata, Rom; Thierry Crepin-Leblond, Ecouen; Elena Corradini, Modena; James David Draper, New York; Fritz Fischer, Stuttgart; Amaury Lefebure, Paris; Manfred Leithe-Jasper, Wien; Johanna Lessmann, Hamburg; Hilda Lietzmann, München; Luciana Martini, Ravenna; Anna Maria Massinelli, Florenz; Klaus Pechstein, Nürnberg; Nicholas Penny, London; Anthony Radcliffe, London; Martin Raumschüssel, Dresden; Lorenz Seelig und Regina Seelig-Teuwen, München; Joaneath Spicer, Baltimore; Christian Theuerkauff, Berlin; Peter Volk, München; Uwe Wieczorek, Vaduz. Auf Initiative von Sabine Jacob und Rüdiger Klessmann wurde ermöglicht, die Katalogisierung der Braunschweiger

Bronzensammlung in Angriff zu nehmen; Jochen Luckhardt unterstützte die Fertigstellung der Publikation. Wir danken in Braunschweig darüber hinaus: Thomas Döring, Alfred Walz sowie Rudolf-Alexander Schütte, der freundlicherweise beim Korrekturlesen behilflich war, wie auch Jutta Klapproth, Heidelberg, und Ulrich Becker, Berlin. Eine wertvolle Arbeitsgrundlage bildeten die zahlreichen Neuaufnahmen von Bernd-Peter Keiser, die den Katalogband illustrieren.

Ursel Berger, Volker Krahn



Der Bronzensammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums kommt im deutschsprachigen Raum ein besonderer Stellenwert zu. Nur die Bestände in Wien, aus kaiserlichem Besitz, und Dresden, vor allem während der Regierungszeit Augusts des Starken zusammengetragen, übertreffen ihre Bedeutung, die sich an die der Münchener Sammlung annähert. Dies erscheint überraschend, wenn man die beschränkten finanziellen Mittel des Braunschweiger Fürstenhauses bedenkt. Die übrigen fürstlichen Bronzenkollektionen stehen hinter dem Braunschweiger Bestand zurück.

Seine Zusammensetzung macht es unmöglich, ihn mit neueren Museumssammlungen, z. B. in Berlin, zu vergleichen. Diese sammlungsgeschichtlichen Unterschiede beschrieb der Nestor der Bronzenforschung und eigentliche Begründer der umfangreichen Berliner Sammlung, Wilhelm von Bode. Bronzen „...gehörten in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts zu den gesuchtesten Gegenständen und wurden im 18. und 19. Jahrhundert zur Ausstattung der Räume mit Vorliebe verwendet. Aber erst die neueste Zeit hat das Sammeln von Kleinbronzen, namentlich der Renaissance, systematisch begonnen.“ Dieses Zusammentragen nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten führte zu einer andersartigen Sammlungsstruktur. Die Braunschweiger Bestände blieben von solchen Veränderungen unberührt. Anders als die Kollektionen in Wien, Dresden und München wurden sie in den Glanzzeiten des Bronzensammelns und -erforschens nicht erweitert. Sie besitzen deshalb noch heute ein barockes Erscheinungsbild.

Zudem können Fälschungen des 19. und 20. Jahrhunderts nicht enthalten sein. Der zeitliche Nachweis der Werke läßt sich ja anhand der Inventare des 18. Jahrhunderts führen,

wenn auch nicht jedes überlieferte Stücke sicher zu identifizieren ist. Von den dort dokumentierten Arbeiten ging über die Jahrhunderte hinweg eine Reihe von Bronzen verloren. Seit 1945 ist das Hauptwerk der Sammlung, die Statuette Herzog Heinrich Julius' zu Pferde von Adrian de Fries, verschollen. Es sollte die Hoffnung nicht aufgegeben werden, sie wiederzuerhalten.

Dem Herzog Anton Ulrich-Museum mußte es eine Verpflichtung sein, gerade die hochrangigen Bestände an Bronzen in einem wissenschaftlichen Katalog der interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren. Hierzu konnte als fachkundiger Bearbeiter Dr. Volker Krahn gewonnen werden, dessen Tätigkeit von Dezember 1989 bis Juli 1990 aus Mitteln des Niedersächsischen Vorab der Volkswagen-Stiftung finanziert wurde. Nach dem Wechsel Herrn Krahn's an die Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz nach Berlin konnte er die Aufgabe, die Braunschweiger Bronzen zu bearbeiten, fortführen. Generaldirektor Prof. Dr. Wolf-Dieter Dube gab ihm den notwendigen Spielraum während der Dienstzeit dafür, was ich als Zeichen freundschaftlicher Unterstützung sehr dankbar registriert habe. Die Hilfe kommt von der Institution, für die Wilhelm von Bode sich in seinem Lebenswerk einsetzte, an das Museum, wo er erste kunsthistorische Erfahrungen sammelte. Zudem wurde das Projekt nunmehr von Dr. Ursel Berger, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, begleitet, die den Text der Veröffentlichung mit verfaßt hat. Allen Genannten, Financiers, Fürsprechern und Autoren, sowie Bernd-Peter Keiser, dem bewährten Koordinator der Drucklegung des Bandes, gilt mein besonderer Dank.

Jochen Luckhardt



Abb. 1. A. de Fries: Reiterstatuette Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg, Bronze, um 1605, seit 1945 verschollen



Über die Erwerbungs-geschichte der Braunschweiger Kunst-sammlungen weiß man kaum etwas, dies trifft auch für die Bronzen zu. Andererseits sind diese schon durch die Inventare des 18. Jahrhunderts (H 18, H 29) früh nachweisbar, wenn auch nicht jedes erhaltene Stück sicher zu identifizieren ist. Der überwiegende Teil der barocken Sammlung blieb erhalten. Über die Jahrhunderte ging eine Reihe von Bronzen verloren, deren Identifizierung meist nicht mehr möglich ist. Seit 1945 ist das Hauptwerk der Bronzenkollektion verschollen: Herzog Heinrich Julius zu Pferde von Adrian de Fries (Abb. 1).

Die ältesten Stücke der Braunschweiger Sammlung stammen aus der Zeit von Herzog Heinrich Julius (1564–1613), es handelt sich vor allem um das bedeutende Ensemble der Tierfiguren vom Brunnen aus dem Park von Schloß Hessen (Kat. 162–181). Diese Bronzen kleinen Formats sind jedoch nicht als Sammelstücke für eine Kunst-kammer geschaffen und erworben worden, sondern als Teile einer monumentalen, im Freien aufgestellten Brunnen-anlage (Abb. 2). Als Porträtstatuette nahm auch die Reiter-figur des Herzogs von Adrian de Fries eine Sonderstellung ein, denn auch sie war kein typisches Kunst-kammerstück.<sup>1</sup> Die Bronze zeigt den Herzog auf steigendem Pferd, dessen dynamische Darstellungsweise der damals aktuellsten Denkmalsform entsprach (vgl. Kat. 234, 213). Gleichzeitig verwies das steigende Pferd auf das Sachsenroß, das Wappentier des Welfenhauses.<sup>2</sup> Herzog Heinrich Julius kam durch seine Beziehungen zu Kaiser Rudolf II. in Kon-takt mit Künstlern des Prager Hofes: mit dem Bildhauer Adrian de Fries, der auch einen Altar in seinem Auftrag ausführen sollte<sup>3</sup>, und vor allem mit dem Maler Hans von Aachen.<sup>4</sup> Heinrich Julius war ein engagierter Kunstförderer, ohne dabei ein großer Sammler gewesen zu sein.<sup>5</sup> Es ist eine Begebenheit überliefert, in der er sein ganz beson-deres Interesse an einer Bronzefigur bezeugte. Als er am 4. Mai 1590 den dänischen Astronomen Tycho Brahe besuchte, fand er Gefallen an einer Merkurstatue, die sich auf einer Kuppel des Observatoriums von Stjärneborg drehte. Er erbat die Figur als Geschenk, eher widerwillig ging Tycho Brahe darauf ein.<sup>6</sup> Diese Statue, ein „von Messing gegos-senes Mercurij Bild, welchs nach einer Romanischen Anti-quitet uberauß wol gemacht, daß man dergleichen kaum finden sollte“<sup>7</sup>, ist schematisch in Darstellungen von Stjär-neborg zu erkennen.<sup>8</sup> In der Braunschweiger Sammlng ist die Bronze nicht erhalten, aber vermutlich mit der größten Merkurfigur, die in den Inventaren verzeichnet wird, iden-tisch: „Merkur. 2 Fuß 2 Z. [Zoll] hoch“.<sup>9</sup> Eine Identifizie-rung der Statue mit der kleinen Version des Merkur von Johann Gregor van der Schardt erscheint unzutreffend.<sup>10</sup>

Erst die neue Linie des Braunschweiger Herzogshauses wies große Sammlerpersönlichkeiten auf. Ihr Gründer, Herzog August d. J. (1579–1666), war ein hochbedeu-tender Gelehrter und Büchersammler, dem die nach ihm benannte Bibliothek in Wolfenbüttel im wesentlichen zu verdanken ist. Daß er sich schon früh für bildende Kunst interessierte, zeigen die Aufzeichnungen von seiner Kava-lierstour 1598–1600, wo er den Kunstsammlungen in Augsburg, München, Ambras und Florenz besondere Auf-merksamkeit schenkte und 1599 auch die Florentiner Werkstatt von Giambologna besuchte.<sup>11</sup> Die bildende Kunst und speziell Bronzen standen jedoch nicht im Mittelpunkt seines Sammelinteresses. Aus dem Briefwechsel mit dem Kunsthändler und -agenten Philipp Hainhofer wird deutlich, daß sich Herzog August d. J. außer für Bücher vor allem für Uhren und Automaten interessierte, von denen jedoch kaum etwas erhalten blieb.<sup>12</sup> Allerdings könnten einige kleine Bronzefiguren, vor allem die beiden Orientalen mit beweglichem Arm (Kat. 163–164), von Automaten stammen, vermutlich auch das Paar Kavalier und Magd nach Barthélemy Prieur (Kat. 236–237).

Im Briefwechsel mit Hainhofer werden einige wenige Bron-zegegeräte angeführt, die der Ausstattung des Studierzim-mers des Herzogs dienen konnten und die zum Teil noch in der Sammlung nachweisbar sind: „ein hübscher künstli-cher sauber verschnitner auf einem fuß kniender Satyrus, welcher in der rechten hand ein cornucopiam, ein bren-nende kerzen dareinzustecken, emporhebet, mit der lincken hand einen krug, zu einem schreibzeug zugebrau-chen, fasset“ (Kat. 13); „ain antichischer schreibzeug vnd streebüchß, die der atlaß trägt, alles von brunzo“ (Kat. 14); „ein hohlgegossener Mannfuß, dinten darein zuthun“ (nicht erhalten); „ymb Attila bildnus di brunzo, Schrifftten darmit zu beschweren“ (Kat. 3).<sup>13</sup> Von Hainhofer könnte Herzog August auch die Variante der Negervenus (Kat. 193) erworben haben.

Von den Söhnen Augusts d. J. stellte der jüngste, Ferdi-nand Albrecht I., in Bevern eine Kunst-kammer zusammen: „... eine 'Wunderkammer' nach dem Ideal der Spätrenaiss-ance, der Absicht nach ein Abbild der Welt im kleinen, vermittelt durch Hunderte von Sehenswürdigkeiten aus allen Reichen der Natur und Kultur.“<sup>14</sup> Bronzen spielten in dieser Sammlung anscheinend keine Rolle.

Die überwiegende Mehrzahl der Bronzen der Braun-schweiger Sammlung muß durch den mittleren Sohn von August d. J., Anton Ulrich (1633–1714), dem bedeutend-sten unter den Kunstsammlern des Herzogshauses,



erworben worden sein (Abb. 3). Allerdings gibt es keine Belege für seine Ankäufe.

1653 sandte der gelehrte Freund des jungen Prinzen, der Theologe Valentin Andreae, „antiquae Romanorum statuae“<sup>15</sup>, vermutlich Kleinbronzen, die man für antik hielt; es könnten jedoch auch Antikenfälschungen des 16. oder 17. Jahrhunderts gewesen sein, die zahlreich in der Sammlung vertreten sind. Zum eigenständigen Sammeln kam Anton Ulrich kurze Zeit später während seiner Kavalierstour durch Deutschland und Frankreich 1655/56. Eigentlich sollte er für seinen älteren Bruder Münzen erwerben, doch dabei bekam er selber Spaß an der Sache: „...habe ich nun selber münzen zu colligiren angefangen...“ schrieb er dem Bruder aus Straßburg.<sup>16</sup> Bald darauf wurde aus Paris gemeldet: „Haben I. F. Gn. in der Foire etzliche Gemähldt und andere schöne Sachen gekauft und gegeben 323 Thlr.“<sup>17</sup> Die Frankreichreise und der Besuch am Hofe Ludwigs XIV. waren von ausschlaggebender Bedeutung für den Sammler Anton Ulrich. So verwundert es nicht, daß er auch zeitgenössische französische Bronzen erwarb, darunter eine Verkleinerung von Desjardins' Reiterdenkmal des französischen Königs (Kat. 255).

Hauptsächlich auf seinen zahlreichen Reisen dürfte Anton Ulrich Ankäufe getätigt haben. Ab 1680 war er mehrfach

in Italien, vor allem in Venedig, wo er am Karneval teilnahm. Bei solchen Reisen kaufte er vermutlich in größeren Komplexen die meisten der italienischen Majoliken der Braunschweiger Sammlung.<sup>18</sup> Auch unter den Bronzen läßt sich ein größeres Konvolut italienischer Güsse ausmachen: Antikenfälschungen (Kat. 79–92), die en bloc in Oberitalien angekauft worden sein könnten. Bei den übrigen italienischen Güssen scheint es sich eher um einzeln erworbene Stücke gehandelt zu haben.

Wie die Gemälde, der Sammelschwerpunkt von Anton Ulrich, dürften auch die meisten Bronzen in den Niederlanden erworben worden sein; „...was ich aus Brabant und Holland mitgebracht, wird auch nicht übel anstehen...“ schrieb der Herzog 1709.<sup>19</sup> Bei seinen Bilderankäufen erweist sich, daß der Fürst über „persönliche Erfahrung im Umgang mit bildender Kunst“ verfügte.<sup>20</sup> Nicht durch Agenten, sondern persönlich hatte er wohl die meisten Gemälde ausgewählt. Bei den gleichen Gelegenheiten könnte er auch Bronzen erworben haben. Daß sich hier nicht das gleiche Qualitätsniveau zeigt wie bei den Gemälden, hängt wohl weniger mit einem eventuellen geringeren Interesse Anton Ulrichs als mit dem Angebot zusammen. Im bevorzugten Einkaufsrevier, den nördlichen Niederlanden, waren Bronzen anscheinend relativ selten auf dem Markt. Zacharias Conrad Uffenbach, dessen Auf-

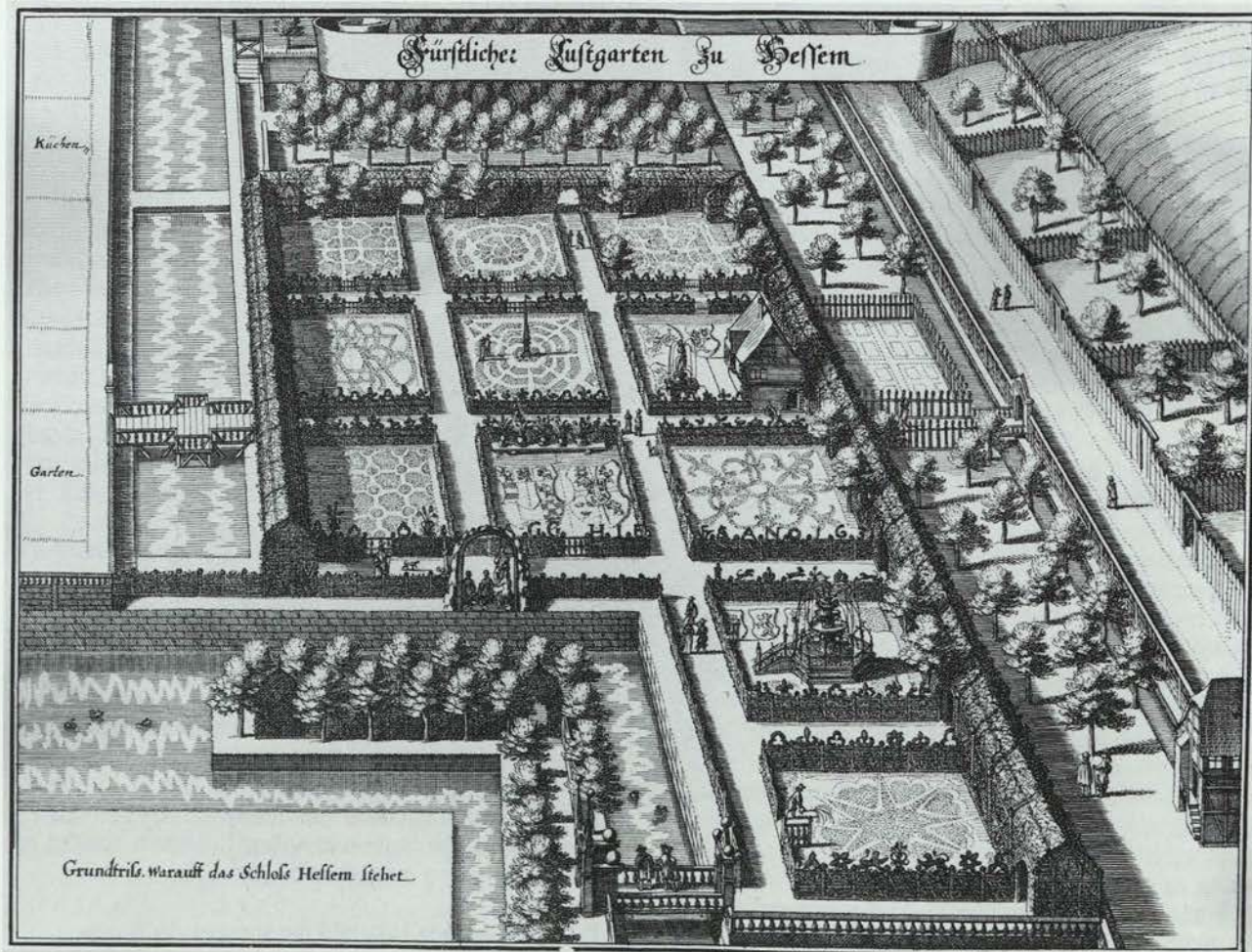


Abb. 2. K. Buno: Der Lustgarten von Schloß Hessen, Kupferstich aus M. Merian, Topographie des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg, 1654



zeichnungen vom Besuch in Salzdahlum eine wichtige Quelle sind, berichtete in seinen Reiseerinnerungen aus den Niederlanden darüber, wo man Kunstwerke anschauen und erwerben konnte. An den gleichen Orten – bei Sammlern, Händlern, Malern, die manchmal auch mit Kunst handelten – dürfte auch Anton Ulrich Kunstwerke aufgespürt und erworben haben. Eine seiner späteren Ankäufe zumindest, die Büste der schwedischen Königin Christine, hatte Uffenbach offensichtlich 1709 in Den Haag gesehen.<sup>21</sup> Das Bildnis der Königin fiel dem Bruder Johann Friedrich Armand Uffenbach 1728 bei seinem zweiten Besuch in Salzdahlum besonders auf.<sup>22</sup> Wenn man den Brüdern Uffenbach bei ihren Besuchen von Kunstsammlungen in den nördlichen Niederlanden folgt, entsteht der Eindruck, daß im Gegensatz zu Bronzeplastiken Gips- und Tonfiguren häufig angeboten wurden.

Ergiebiger für den Ankauf von Bronzen waren mit Sicherheit die südlichen Niederlande, wo Anton Ulrich ebenfalls Bilder erwarb. Von Gießern und Bildhauern aus dem Umkreis von Peter Paul Rubens gelangte eine beachtliche Zahl an Bronzen in die Braunschweiger Sammlung: Kinderfiguren und -büsten (Kat. 145 ff.), der Negerkopf (Kat. 144) und schließlich die Bronzen aus der Werkstatt des Gießers Caspar von Turkelsteyn (s. u.). Dieser, aber auch andere niederländische Gießer reproduzierten neben Werken ihrer Zeitgenossen ältere Modelle, auch solche, die in Italien entstanden waren.

In den Niederlanden, wo damals der Kunsthandel am weitesten entwickelt war, konnte man sicher auch ältere Bronzen italienischer Provenienz erwerben. Verwiesen sei zum Beispiel auf etliche oberitalienische Statuetten in der Amsterdamer Sammlung de Wilde, die 1700 publiziert wurde.

Über die Art der Aufstellung der Bronzen, die Herzog Anton Ulrich erworben hatte, weiß man kaum etwas. In den Beschreibungen von Schloß Salzdahlum werden nur ganz wenige genannt, an erster Stelle die vier Philosophen-Büsten (Kat. 75–78), die man für antik hielt. Flemmer erwähnt sie in seiner Schloßbeschreibung von 1697 als Porträts von Homer, Plato, Cicero und Seneca in der Galerie des Herzogs.<sup>23</sup> Nach der Erweiterung des Schlosses, die ca. 1709 vollendet war, wurden in der Mitte der großen Galerie in zwei Reihen „theils antiche, theils moderne Statuen“ aufgestellt<sup>24</sup>, vermutlich überwiegend Marmorskulpturen. Aus Stein waren vermutlich auch „... so wohl antique als moderne Brustbilder von Philosophen, Kaysern und anderen“, die auf Piedestalen vor der Wand standen.<sup>25</sup> Davon hoben sich Philosophen-Bildnisse, die den Eingang zur kleinen Galerie flankierten, ab: „Socrates und Plato, en Bronze“.<sup>26</sup> In den an die kleine Galerie anschließenden Kabinetten, von denen es keine detaillierten Beschreibungen gibt, waren zumindest im sechsten Raum unter Kleinplastiken und Miniaturen einige Bronzen aufgestellt: „... viele schöne Mignatur-Stücke, und kleine Statuen von Bronze, wie auch von der gleichen Materie eine antique Lampe, wie ein Pferde-Kopf gebildet und einen Satyr.“<sup>27</sup> Bei den zuletzt aufgeführten Bronzen könnte es sich um Kat. 20 und Kat. 13 gehandelt haben.

Auffallend ist, daß in Anton Ulrichs Gemäldegalerie von Salzdahlum, in der der moderne Museumstyp präludiert



Abb. 3. B. Permoser: Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Marmor, ca. 1704

wurde, nachantike Bronzen offensichtlich kaum eine Rolle spielten. Die wenigen dort nachweisbaren Stücke galten damals als antik. Die Mehrzahl der Bronzefiguren, vor allem die zeitgenössischen Güsse, müssen in den Wohn- und Repräsentationsräumen – als Dekorationsstücke – aufgestellt gewesen sein. Typisch für eine solche Funktion ist die Vorliebe für Pendants, wie sie in der Braunschweiger Sammlung zahlreich vorkommen; manchmal sind Bildwerke doppelt vorhanden und konnten so als Paar aufgestellt werden (Kat. 107–108, 110–111).

Die Auswahl der Bronzen dürfte vor allem am Motiv orientiert gewesen sein; der wichtigste Bezugspunkt war die Antike. Fast die Hälfte der Renaissance- und Barockbronzen müssen – gemäß den Inventaren des 18. Jahrhunderts – als antik gegolten haben; viele kleinformatige, wenig repräsentative Bronzegüsse sind vermutlich nur deshalb in die Sammlung gelangt. Ein beachtlicher Teil von ihnen dürfte als Antikenfälschungen hergestellt worden sein, was ein Schlaglicht auf das Sammelinteresse im 17. Jahrhundert wirft.

Auch bei den als modern eingeschätzten Bronzen dominierte inhaltlich und formal die Auseinandersetzung mit der Antike, was jedoch für die Gattung der Bronzeplastik insgesamt charakteristisch ist. Für den gelehrten Fürsten Anton Ulrich, dessen eigene Romandichtungen in der Antike spielten, waren diese Bezüge ganz naheliegend. Antikenkopien, vor allem aber Gestalten der antiken Mythologie, überwiegen unter den Bronzefiguren. Diese



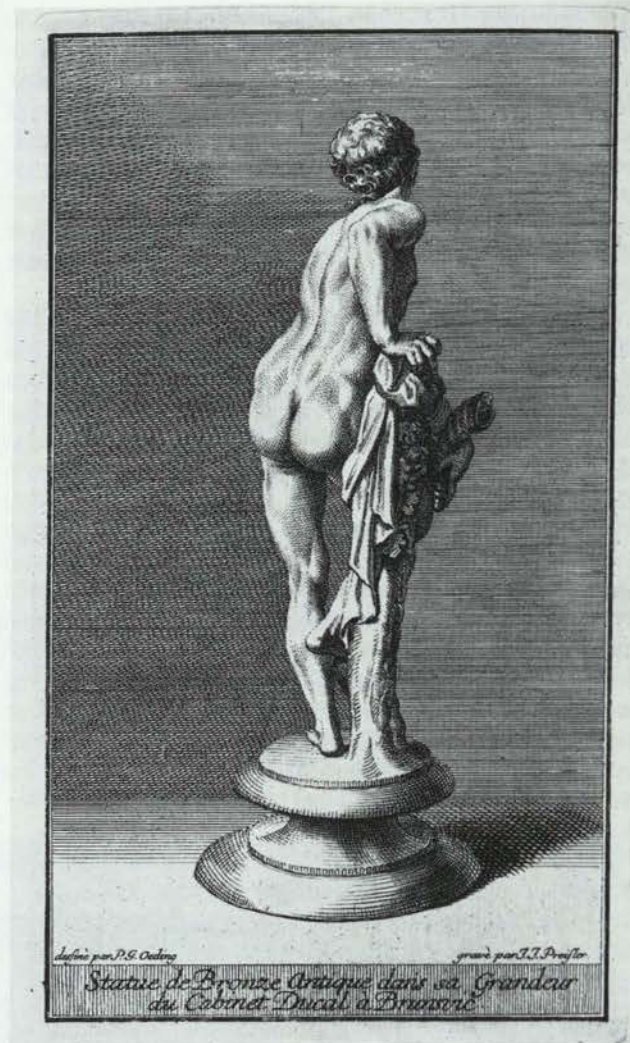
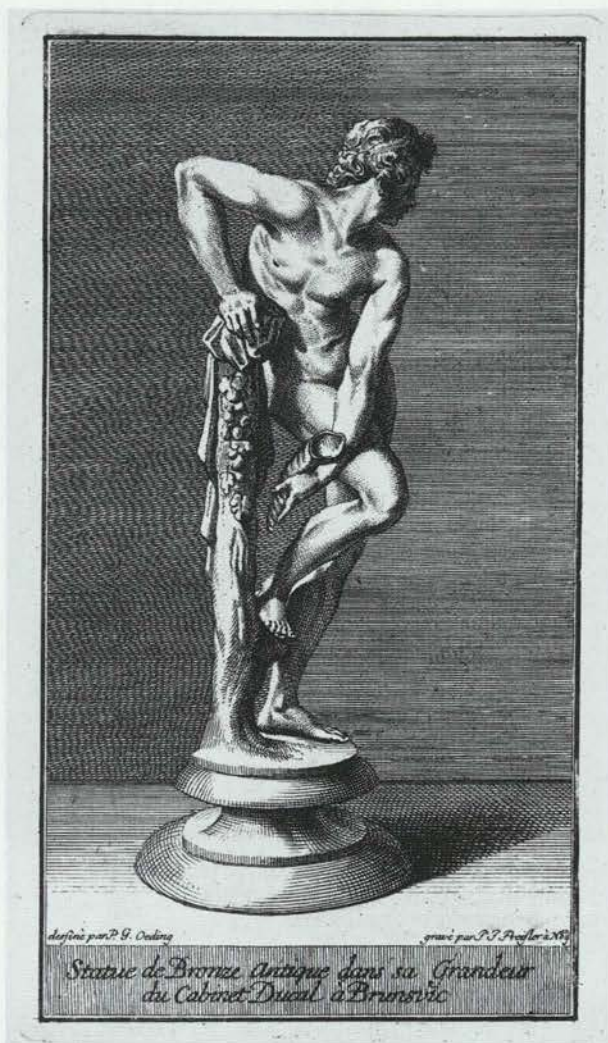


Abb. 4./5. J. J. Preißler nach einer Zeichnung von P. G. Oeding: Giambolognas Bacchus-Statuette, Kupferstich, um 1770

Auswahl entsprach der Ausstattung des herzoglichen Appartements, das „programmatisch auf Persönlichkeiten der Antike ausgerichtet...“ war.<sup>28</sup> Bei französischen Bronzen aus der Zeit Ludwigs XIV. wird mehrfach auf das Jagdthema angespielt (Kat. 246, 247, 256, 257, 259, 260), damit waren diese Figuren eine ideale Ergänzung der den Mythos von Meleager und Atalante illustrierenden Teppich-Serie, die in der königlichen Gobelins-Manufaktur in Paris nach Entwürfen von Charles Lebrun geschaffen worden war.<sup>29</sup>

Der Geschmack eines Barockfürsten zeigt sich in der Braunschweiger Sammlung, außer bei Figuren, die auf das Jagdthema verweisen, auch bei Pferde- und Reiterstatuetten. Unter den mythologischen Gestalten dominieren Herkules und Merkur, die sich auf Herrschertugenden beziehen lassen. Fürstliche Verbindungen werden an den kleinen Reiterbildnissen der französischen Könige Heinrich IV. (Kat. 234) und Ludwig XIV. (Kat. 255) und des schwedischen Königs Gustav Adolf (Kat. 213) deutlich sowie den Reliefporträts von Kaiser Ferdinand III. und dessen Sohn Ferdinand IV. (Kat. 219–220).

Nach dem Tod Anton Ulrichs blieben seine Galerie und vermutlich auch die Appartements zuerst unverändert; somit müssen auch die Bronzen weiterhin in Salzdahlum geblieben sein. Der Nachfolger, Herzog August Wilhelm (1662–1731), baute eigene Sammlungen auf, die im neuen Braunschweiger Stadtschloß, nach dem Vorgängerbau 'Grauer Hof' genannt, präsentiert wurden. Neben Gemälden lag ein Schwergewicht auf Kunstgewerbe und Kleinplastik, vor allem aus Elfenbein. Johann Friedrich Armand von Uffenbach berichtet: „In einer anderen Gallerie sahe man nichts als zierliche Consoles, die auf einem regelmäßigen und schön laccirten Lambris sehr dichte aneinander angebracht und mit lauter kleinen Statuen von Holz, Metall, Stein, Elfenbein und poussierter Erde besetzt waren. Unter dießer Menge sahe 2 antique bronzene Ochsen oder Apis von sonderbarer Schönheit, wie auch viele antique Büsten und Opfergeschirre...“<sup>30</sup> Zumindest können mehrere Kleinbronzen, Miniaturbüsten und antikisch wirkende Geräte zu den von Herzog August Wilhelm erworbenen Objekten gehört haben. Es ist zu fragen, ob jene 'antiken' Apis-Stiere mit den Güssen nach Giambologna/Susini identisch gewesen sein könnten (Kat. 63–64).



Unter Herzog Carl I. (1713–1780) wurde 1754 in Räumen der Burg Dankwarderode, genannt 'Großer Mosthof', ein Kunst- und Naturalienkabinett öffentlich zugänglich gemacht, das erste staatliche Museum auf deutschem Boden! Spätestens in diesem Zusammenhang gelangten die in Salzdahlum verbliebenen Bronzen nach Braunschweig. Der Leiter des neuen Museums, der niederländische Arzt Daniel von Superville (1696–1773), verfaßte vor der Eröffnung ein Inventar – H 18 – in französischer Sprache.<sup>31</sup> Seine Angaben zu den Bronzen sind äußerst knapp; genannt werden fast nur die dargestellten Themen, Künstlernamen fehlen völlig, ein großer Teil der modernen Bronzen ist unter den antiken Skulpturen aufgelistet. Daß Anton Ulrich, seine Vorgänger oder sein Nachfolger mehr über die Bronzen wußten, kann nicht ausgeschlossen werden. Superville lagen jedoch vermutlich keine älteren Verzeichnisse oder Aufzeichnungen vor.

Das zweite für die Bronzensammlung bedeutsame Inventar – H 29 – wurde nach 1787 von Anton Konrad Friedrich Ahrens (1747–1811) erstellt. Es folgt in der Numerierung, Einteilung und Beschreibung dem Inventar H 18, ergänzt jedoch bei den größeren Objekten Maßangaben, wodurch die Identifizierung der Bronzen erleichtert wird. Bei den Katalognummern wird hier deshalb der entsprechende Eintrag von H 29 zitiert, falls die Identifizierung möglich ist. Aus dem Vergleich der beiden Inventare aus dem 18. Jahrhundert geht hervor, daß für die Bronzensammlung nur zwei Reliefs von Georg Schweigger neu erworben wurden (Kat. 217–218). In diesem Zeitraum reduzierte sich der Bestand jedoch nicht unwesentlich; eine Reihe von zum Teil größeren Bronzen wird nicht mehr im Inventar H 29 aufgeführt. Eine am 18. Juni 1794 datierte Auflistung, die H 18 beigelegt ist<sup>32</sup>, führt elf Bronzen an, die ins „Zeughaus abgeliefert“ und dort vermutlich eingeschmolzen wurden: 1. Diana nebst zwei Hunden (nach H 18: *presque de grandeur naturelle*), 2. Neptun (H 18: *Neptune. statue qui a été un jet d'eau*), 3. Eine männliche Figur (H 18: *Une figure sans caractère, mauvais ouvrage*), 4. Eine weibliche Figur (H 18: *Une femme nue assise, et regardant en haut*), 5. Ein Pferd, 6. Zwey Drachen (H 18: *Le chien cerbère, deux fois*), 7. Ein Hund (H 18: *Un chien assis, portant un collier*), 8. Eine Katze, 9. Ein Pelikan, 10. Eine männliche Figur in Bauern Kleidung (H 18: *Une mechante figure comme No. 2*) und 11. Ein Leuchter (H 18: *Un éléphant portant une tour, sur la quelle il y a un chandelier. Un homme escalade cette tour*). Offensichtlich wurden große Figuren eingeschmolzen, aber auch solche, die dem damaligen Geschmack nicht mehr entsprachen (Nr. 3, 10). In der folgenden Zeit scheinen kaum mehr Ankäufe auf dem Bronzensektor vorgenommen worden zu sein.<sup>33</sup>

Um 1770 begann man mit einer Stichfolge, die antike Kunstwerke aus dem Besitz der herzoglichen Sammlung reproduzieren sollte, und vermutlich für den von Professor Oeder konzipierten Katalog der Antiken vorgesehen war.<sup>34</sup> Über das Anfangsstadium kam dieses Projekt allerdings nicht hinaus. Als antik schätzte man damals den Bacchus von Giambologna ein (Kat. 49). Zwei Vorzeichnungen von Philipp Wilhelm Oeding, der Professor der Zeichenkunst am Collegium Carolinum in Braunschweig war, und die entsprechenden Stiche von Johann Justin Preißler zeigen die Statuette in zwei verschiedenen Ansichten – gemäß ihrer



Abb. 6. P. G. Oeding: Stehender Jüngling nach B. Prieur, Bleistift, um 1770

rundansichtigen Komposition (Abb. 4, 5). Das erste Blatt der Folge sollte die Jünglingsfigur mit erhobenen Armen, die auf ein Modell von Barthélemy Prieur zurückgeht, abbilden (Kat. 238), was aus der Beschriftung der Vorzeichnung hervorgeht (Abb. 6).

Die Bedeutung, die der Braunschweiger Bronzensammlung zu Beginn des 19. Jahrhunderts zugemessen wurde, läßt sich vielleicht auch daran ermessen, daß die französischen 'Kunsträuber' unter Leitung des Generaldirektors der kaiserlichen Museen, Dominique Vivant Denon, Ende 1806 u. a. einige Bronzen für Napoleons Zentralmuseum requirierten. Unter diesen damals für antik gehaltenen Werken befanden sich zum Beispiel das Tropaeum (Kat. 251) und die Eule aus dem Umkreis von Giambologna (Kat. 57) sowie drei weitere moderne Bronzen (Kat. 251, 81, 23). 1816 gelangten 26 'entführte' Bronzen aus Paris via Berlin nach Braunschweig zurück.<sup>35</sup>

1887 wurde der neue repräsentative Braunschweiger Museumsbau eingeweiht. Erstmals fanden nun die Hauptwerke der verschiedenen Sammlungsbereiche eine systematische Aufstellung unter einem Dach. Um einen Gleichklang in der Präsentation zu erreichen, hatte man zuvor die meisten Bronzen auf einheitliche schwarze Holzsockel montiert, dabei gingen allerdings einige wertvolle, geschmückte





Abb. 7. Der Gobelinsaal mit den Sammlungsschränken für Kleinplastik im Herzog Anton Ulrich-Museum, Aufnahme um 1960

Postamente, die in den Inventaren aufgeführt sind, verloren. Vermutlich hat man damals auch die Oberfläche vieler Bronzen bearbeitet, diese 'Verputzung' ruinierte in zahlreichen Fällen die originale Patina.<sup>36</sup>

Die Präsentation der Exponate entsprach nicht ganz der eines neutralen Museums, sondern erinnerte an die Herkunft der Kunstwerke aus dem Schloßambiente. Integriert waren – und sind bis heute – die kostbaren barocken Sammlungsschränke aus dem Braunschweiger Schloß, die Herzog August Wilhelm für die Kleinplastiksammlung hatte anfertigen lassen. Einige der Bronzen dienten als dekorative Bekrönung dieser Schränke (Abb. 7); der Merkur nach Giambologna (Kat. 58) nimmt noch heute einen solchen Standort ein.

Bei der Bearbeitung der Braunschweiger Bronzensammlung war zu berücksichtigen, daß sie im wesentlichen in der Barockzeit von einem norddeutschen Fürsten zusammengetragen wurde. Es kann nicht davon ausgegangen werden, daß es damals möglich war, in größerer Zahl italienische Renaissancebronzen zu erwerben; denn diese waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum auf dem Markt. Zum überwiegenden Teil erwarb Anton Ulrich Güsse, die zeitgenössisch oder wenige Jahrzehnte zuvor entstanden waren. Allerdings waren nicht wenige dieser Bronzen des 17. Jahrhunderts nach älteren, häufig italienischen Modellen ausgeführt worden. Dieses Phänomen fand in der traditionellen Bronzenforschung bisher wenig Beachtung. Man orientierte sich bei der Datierung und Lokalisierung mehr am jeweils zugrundeliegenden Modell als an der Ausführung des Gusses; Unterschiede zu originalen Bronzen versuchte man häufig mit dem Hinweis auf „Werkstattausführungen“ zu erklären.

Grundsätzlich muß bedacht werden, daß Bildwerke in Bronze nicht im Originalmaterial geschaffen werden können. Nur in seltenen Fällen liegt ihnen ein direkt vom Künstler modelliertes WachsmodeLL zugrunde. Seit der Renaissance ist es nämlich üblich, daß haltbare Modelle – meist aus Gips – für den Bronzeguß abgeformt werden. Dieser Vorgang kann mehrfach wiederholt werden und hat den Vorteil, daß das Originalmodell bei einem mißlungenen Guß nicht verloren ist. Genauso wie Originalmodelle lassen

sich jedoch auch andere plastische Gebilde in Bronze reproduzieren. Das indirekte Verfahren beim Bronzeguß kam somit der Herstellung von Repliken und Nachgüssen entgegen. Urheberrechtsregelungen, die das Reproduzieren hätten einschränken können, existierten noch nicht. Gebräuchlich waren natürlich auch Abgüsse nach Bronzen – sogenannte *surmoulages* –, die sich durch die Schrumpfung beim Erkalten des Metalls von den etwas größeren Originalen unterscheiden. Als Beispiel in der Braunschweiger Sammlung sei auf eine Jünglingsfigur und einen entsprechenden Nachguß verwiesen (Kat. 37–38).

Die Vorlagen für Nachgüsse italienischer Modelle nördlich der Alpen waren nicht nur Originalmodelle oder Bronzen, sondern auch Gipsabgüsse und Tonabformungen. Erinnert sei an die Ausführungen des Dresdner Gelehrten Gabriel Kaltemarckt, der 1587 empfahl, Gipsabgüsse von Werken Giambolognas nach Dresden zu schaffen, um sie dort in Bronze abzugießen, wobei man, wie er glaubte, durchaus die Wirkung der Originale erreichen könne.<sup>37</sup> Wenn dies zwar in Dresden unterblieb, so ist doch das Vorhandensein unzähliger Gips- oder Tonabformungen von Werken Giambolognas – vor allem in den Niederlanden – durch zahlreiche Atelier- und Sammlungsbilder des 17. Jahrhunderts dokumentiert. Wenn solche Modelle in Malerwerkstätten standen, dann waren sie für Bildhauer und Gießer gleichermaßen erreichbar (vgl. Abb. 8).

Anscheinend entsprach es der gängigen Praxis, daß Modelle von Werkstatt zu Werkstatt weitergereicht und immer wieder abgeformt wurden. Vor allem durch niederländische, französische und deutsche Künstler, die zeitweilig in Italien tätig waren, gelangten seit dem späten 16. Jahrhundert italienische Plastiken in den verschiedensten Materialien nach Norden. Somit konnten weit entfernt vom Ort der ursprünglichen Entstehung Repliken, Kopien und Nachahmungen in Bronze hergestellt werden. Über das Zirkulieren von Modellen in den Niederlanden gibt das 1624 angefertigte Nachlaßinventar des Delfter Silberschmieds Thomas Cruse Auskunft. Neben Modellen Giambolognas und Hendrick de Keyzers werden dort auch Arbeiten von Willem van Tetrode aufgeführt.<sup>38</sup> Charakteristisch ist, daß Modelle nach mehreren Abformungen ihre Plastizität und Differenziertheit verlieren. In der Braun-



Abb. 8. Flandern, um 1650: Der Gesichtssinn im Cabinet d'Amateur, Öl, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



schweiger Sammlung gibt es nicht wenige Güsse, die nur noch eine sehr reduzierte Vorstellung vom ursprünglichen Modell liefern.

Es hat den Anschein, daß der Originalbegriff für die Sammler der Barockzeit nicht im Vordergrund stand. Man interessierte sich bei Bronzen mehr für bestimmte Motive und dekorative Wirkungen als für eine individuelle künstlerische Handschrift. So zahlte zum Beispiel August der Starke für Antikenkopien etwa die gleichen Preise wie für zeitgenössische Originalbildwerke!<sup>39</sup> Charakteristisch ist außerdem, daß in den meisten Fällen der Name der jeweiligen Modelleure unbekannt war oder bald in Vergessenheit geriet. Die Braunschweiger Inventare des 18. Jahrhunderts nennen bei den Bronzen keine Künstlernamen (mit nur einer Ausnahme: Georg Schweigger, Kat. 217–218). Bis heute ist ein Großteil der Bronzekleinplastik – nicht nur die Braunschweiger Sammlungsstücke – kaum überzeugend mit Künstlernamen in Verbindung zu bringen.

Die Anonymität der Bronzebildner – abgesehen von den wenigen überregional bekannten Künstlern wie Giambologna und Adrian de Fries – zeigt sich auch in anderen zeitgenössischen Dokumenten und Inventaren.<sup>40</sup> Bekannter und dokumentarisch eher nachweisbar sind dagegen die Gießer (vgl. die Figuren vom Hessener Brunnen, Kat. 162–181). Vermutlich wurden von den Braunschweiger Bronzen nicht wenige direkt von Gießern erworben, was zumindest das umfangreiche Konvolut der Turkelsteyn-Bronzen in der Braunschweiger Sammlung nahelegt.

Die Wichtigkeit der Replikenkunde für die Bronzenforschung war eigentlich erst mit der großen Giambologna-Ausstellung von 1978/79 deutlicher ins Blickfeld gerückt, denn der erfolgreichste Bildhauer des Manierismus wurde am meisten kopiert. Auf niederländischen Atelier- und Galeriebildern des 17. Jahrhunderts dominieren gegenüber Antikenkopien und zeitgenössischen niederländischen Plastiken die Kompositionen Giambolognas. Ein ergiebiges Untersuchungsfeld für die Nachwirkung der Modelle dieses Künstlers bietet die Braunschweiger Sammlung, in der sich etwa 30 Bronzen mit Bilderfindungen des Künstlers in Verbindung bringen lassen. Seine Modelle führte er nur in geringer Zahl eigenhändig in Bronze aus, schon zu seinen Lebzeiten wurden sie von Schülern und Mitarbeitern gegossen, aber auch noch Generationen später reproduziert. Das Spektrum der in Braunschweig vorhandenen Güsse reicht von der lebendig modellierten Bacchus-Statuette (Kat. 49), die in ihrer Spontaneität die Hand des Meisters erkennen läßt, über die sehr sorgfältig ausgeführte Figur des Mars (Kat. 52, Abb. 17), die offenbar in der Werkstatt Giambolognas entstanden ist, bis hin zu dekorativen, manufakturmäßigen französischen Güssen der Barockzeit wie die beiden Tierkampfgruppen (Kat. 71–72). Außerdem gibt es auch relativ freie, vereinfachte Kopien wie die beiden Dudelsackbläser (Kat. 65–66), die in den Niederlanden entstanden sind und nur noch wenig mit ihrem manieristischen Vorbild gemeinsam haben; sie weisen sich durch die Veränderungen als Werke einer anderen Epoche aus.

Zu den beliebtesten Kompositionen Giambolognas zählte die Schlafende Nympe, von der es eine für den Künstler



Abb. 9. Nach Giambologna: Schlafende Nympe (Kat. 69)

dokumentierte Version – mit Satyr – im Grünen Gewölbe in Dresden gibt (Abb. 9). Eine nördlich der Alpen entstandene Figur, die ungewöhnlicherweise auf einem Holzpostament ruht, folgt dem Vorbild relativ getreu (Kat. 69, Abb. 10). Eine zweite Nympe (Kat. 70), die wohl in Deutschland entstanden ist, erweist sich als vereinfachte Variante, der sowohl die Plastizität, als auch die durchdachte Komposition fehlen. Als Zeugnis für eine kreative Auseinandersetzung mit Giambolognas Frauenfigur kann eine weitere Bronze in der Braunschweiger Sammlung angesehen werden, deren Modell hier Adrian de Fries, dem Schüler und Mitarbeiter Giambolognas, zugeschrieben wird (Kat. 196). Die große Wirkung des Prototyps beschränkte sich nicht nur auf Bronzestatuetten: Kat. 70 diente offenbar als Vorbild für eine Kopie in Alabaster<sup>41</sup>, Varianten in Stein sind auch in der Braunschweiger Sammlung vorhanden. Besonders wirkungsvoll erscheint eine Paraphrase der Nympe in farbigem Wachs von Christian Benjamin Rauschner (1725–1793), die das manieristische Vorbild ins Rokoko versetzt (Abb. 11).

Auch die Modelleure der Braunschweiger Porzellanmanufaktur Fürstenberg ließen sich von Plastiken der herzoglichen Sammlung inspirieren. Neben Elfenbeinfiguren von Balthasar Permoser wurden auch Bronzen in dem neuen



Abb. 10. Giambologna: Schlafende Nympe, Bronze, Grünes Gewölbe, Dresden



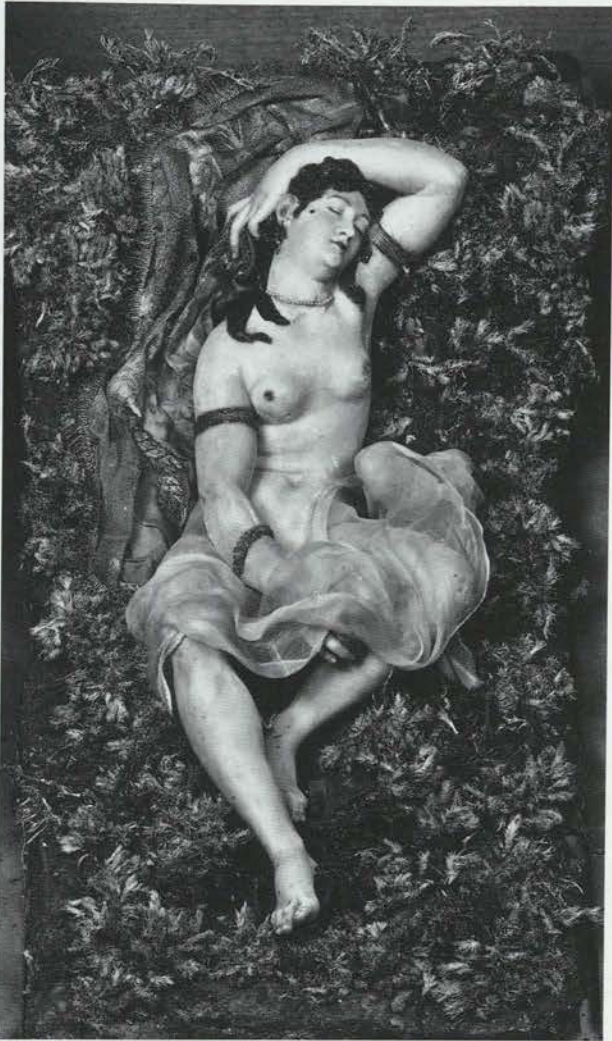


Abb. 11. Chr. B. Rauschner: Schlafende Nympe, Wachs

plastischen Material Porzellan reproduziert, zum Beispiel der kleine Bacchus von Giambologna (Kat. 49), den Anton K. Luplau allerdings in eine Venus verwandelte (Abb. 12). Die Amphitrite von Michel Anguier (Kat. 254), ein Atlas mit Weltkugel (Kat. 227) gehörten ebenso dazu wie die Philosophenköpfe (Kat. 75–78) und der reitende Marc Aurel (Kat. 100), letztere wurden in Biskuit ausgeführt.<sup>42</sup>

In der Braunschweiger Sammlung läßt sich das Problem der Nachgüsse am aufschlußreichsten an dem Konvolut der Bronzen veranschaulichen, das aus der Werkstatt des flämischen Glocken- und Geschützgießers Caspar von Turkelsteyn stammt. Christian Scherer verdankt man die Entschlüsselung des Monogramms der einzigen signierten Bronze der Braunschweiger Sammlung, der Reduktion nach Hans Reichles monumentaler Michaelsgruppe (Kat. 199). „C. V. TS.“ steht für Caspar von Turkelsteyn (geb. 1579, dokumentiert bis 1648), der in Brüssel am Hof von Erzherzog Albrecht und seiner Gattin Isabella, und somit im Umkreis von Rubens, tätig war. Nach dem Ableben von Erzherzog Albrecht 1621 sind für Turkelsteyn keine Werke mehr dokumentiert. Es kann vermutet werden, daß er sich in der Folgezeit auf die Herstellung kleinformatiger Bronzearbeiten verlegte. Die signierte Michaelsgruppe entstand 1647, wohl in seiner letzten Lebensphase.

Im Rahmen der Katalogisierung der Braunschweiger Bronzensammlung stellte sich heraus, daß über 20 Güsse in ihrer Modellierung und Faktur – zum Beispiel den sträh-nigen Haaren, den unplastisch eingetieften Augen, den meist sehr formelhaft grob gestalteten Ohren und den qua-dratischen Finger- und Zehennägeln – auffallend ähnlich gestaltet sind und hierin der Michaelsgruppe entsprechen (Kat. 34–35, 45–46, 52 Plinthe, 58–61, 63–67, 120, 135, 136, 140, 160, 194). Beispielhaft zeigt sich die gleichartige Haargestaltung und Formung der Ohren bei Köpfen von Figuren so unterschiedlicher Herkunft, wie dem Nessus aus der Gruppe nach Giambologna (Kat. 61), der gebückten Männerfigur (Kat. 35) und dem Erzengel Michael (Kat. 199, Abb. 13–15). Es kann davon ausgegangen werden, daß diese Figuren, wie die gesamte Gruppe, in der Werkstatt von Caspar von Turkelsteyn ausgeführt wurden. Kennzeichnend für mehrere weitere Güsse sind die gewichtigen Terrainplinthen. Besonders deutlich wird die Modellierung und Faktur der Turkelsteyn-Bronzen im Vergleich mit Originalbildwerken, zum Beispiel mit der signierten Nessus-Dejanira-Gruppe von Giambologna in der Huntington Collection in San Marino, Kalifornien (Abb. 16).

In der Plastizität und Differenzierung steht der entsprechende Turkelsteyn-Guß weit hinter dem Original zurück. Giambolognas Kentaure weist eine äußerst kraftvolle, lebendige Modellierung auf; die Haare sind individuell und subtil geformt. Diese Qualitäten fehlen der Braunschweiger Kopie. Nicht nur Turkelsteyns Güsse nach älteren Modellen weisen eine reduzierte Plastizität und vergrößerte Detail-



Abb. 12. A. C. Luplau nach Giambologna: Venus, Porzellan





Abb. 13. C. von Turkelsteyn nach einem Modell um 1550: Mann in gebeugter Haltung, Detail (Kat. 35)

formen auf, sondern auch Bronzen nach Vorlagen von Zeitgenossen aus dem Rubenskreis, wodurch sich der nivellierende Stil dieser Gießerei manifestiert. Es handelt sich bei den Bronzen der Turkelsteyn-Gruppe um Kompositionen unterschiedlicher künstlerischer Provenienz: Zeitgenössische niederländische Werke, die einen terminus ante quem für die Datierung liefern, kommen dort ebenso vor, wie Güsse, die auf ältere italienische, niederländische und deutsche Vorbilder zurückgehen.

Als Beispiele für die Verwendung älterer italienischer Prototypen seien hier die beiden gebückten männlichen Figuren genannt, deren Modelle wahrscheinlich in Venedig um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden (Kat. 34–35). In der Turkelsteyn-Werkstatt bereicherte man die Figuren mit detailreich gestalteten Terrainplinthen. Vergleichbare Standflächen besitzen auch mehrere andere Bronzen aus der gleichen Gießerei, zum Beispiel Herkules und Antäus (Kat. 59) oder Nessus und Dejanira nach Giambologna (Kat. 61). Auch bei diesen Gruppen wurden die streng komponierten manieristischen Vorbilder durch die Hinzufügung der naturalistischen Plinthen gleichsam barockisiert.

Entsprechend dem veränderten Zeitgeschmack wurden die älteren Modelle in der Turkelsteyn-Werkstatt ausgeschmückt. Bei der Mars-Venus-Gruppe (Kat. 131) nach einem niederländischen Modell um 1600 schmückte man das Handgelenk und den Oberarm der weiblichen Figur



Abb. 14. C. von Turkelsteyn nach H. Reichle: Hl. Michael, Detail (Kat. 199)

mit einer Schleife. Auf ähnliche Weise veränderte der Kopist die Venus-Kallipygos (Kat. 67), deren ursprüngliche, konzentriert aufgebaute Komposition durch Veränderungen der Körperhaltung und der Proportionen verloren ging.

Welche Vorlagen Turkelsteyn benutzte, ist nicht bekannt. Aufschlußreich ist zumindest, daß man davon ausgehen kann, daß er einen frühen Guß von Giambolognas Mars in seiner Werkstatt gehabt haben muß. Diese Bronze erhielt nämlich eine typische Turkelsteyn-Plinthe, die erst vor wenigen Jahren entfernt wurde (Abb. 17, Kat. 52). Eine solche kompakte kissenförmige Basis besitzt zum Beispiel auch der Guß nach dem Merkur von Willem van Tetrode (Kat. 120), eine vergleichbare Plinthe weist der charmante Amor mit Topfhut auf (Kat. 138), der ansonsten in seiner exquisiten Ausarbeitung nicht mit den seriellen Produkten der Turkelsteyn-Werkstatt zu vergleichen ist.

Außerhalb der Braunschweiger Sammlung ließen sich bislang keine Bronzen finden, die die Charakteristika der hier vorgestellten Turkelsteyn-Gruppe aufweisen. Eine Ausnahme bildet ein zweiter Guß der Lukrezia nach Daniel Mauch (vgl. Kat. 160). Es sieht so aus, als ob Herzog Anton Ulrich ein großes Konvolut an Bronzen dieser Gießerei, vielleicht den Werkstattnachlaß, en bloc übernahm. Insgesamt läßt sich bei den niederländischen Güssen erkennen, daß weniger Einzelstücke als Gruppen erworben worden sein müssen, zum Beispiel eine Serie von Kinderköpfen (Kat. 105, 145–147) aus einer Werkstatt, die auch den Negerkopf gegossen hat (Kat. 144). Manche Kompositionen wurden offensichtlich gleich mehrfach angekauft, wie die weiblichen Büsten nach Duquesnoy und Bernini (Kat. 107–111). Diese Güsse stammen nicht aus Italien, wo die Modelle entstanden waren, sondern ebenfalls aus einer niederländischen Werkstatt. Daß solche Kompositionen zum Modellrepertoire einer Barockbildhauerwerkstatt gehörten, veranschaulicht ein Gemälde von J. G. Fux aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Gezeigt wird ein Bildhaueratelier, in dem links ein Mitarbeiter eine vergleichbare Duquesnoy-sche Frauenbüste kopiert (Abb. 18).

Ähnlich wie mit den niederländischen Barockbronzen, die in Gruppen erworben und vorrangig für dekorative Zwecke benutzt wurden, verhält es sich mit dem Bestand der fran-



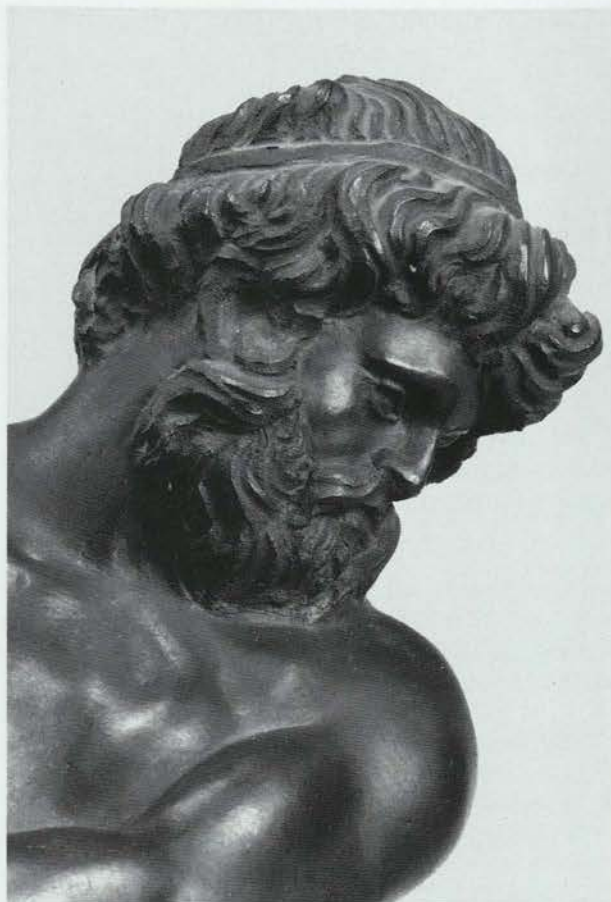


Abb. 15. C. von Turkelsteyn nach Giambologna: Nessus und Dejanira, Detail (Kat. 61)

zösischen Güsse. Die barocken Figuren aus der Zeit Ludwigs XIV. stellen die jüngsten Erwerbungen Anton Ulrichs dar. Es handelt sich um eine Gruppe von originalen Güssen, unter denen es jedoch keine herausragenden Einzelstücke gibt, im Unterschied zu den meisten französischen Bronzen Augusts des Starken in Dresden. Es sind gute Dekorationsbronzen, die vielleicht schon manufakturmäßig für den Export produziert worden waren. Bei den Güssen nach älteren französischen Modellen, vor allem den Kleinbronzen nach Prieur, überwiegen – wie bei den italienischen Renaissance-Kompositionen – in der Braunschweiger Sammlung spätere Ausführungen; Ausnahmen bilden zwei vorzügliche Öllampen, eine in Form einer Nereide von Prieur (Kat. 233), die andere als phantasievoll gestalteter Torso (Kat. 244).

Von der beachtlichen Zahl von Bronzen, die sich auf italienische Prototypen zurückführen lassen, kann nur ein knappes Drittel als zeitgenössisches Original klassifiziert werden, wozu allerdings viele kleinere Objekte – wie Plaketten – zählen. Etwas größer ist die Gruppe der italienischen Güsse nach älteren Vorbildern. Ein weiteres knappes Drittel besteht aus nordalpinen, vorwiegend niederländischen Güssen nach italienischen Modellen. Im Hinblick auf Figuren der Spätrenaissance wurde dies schon dargelegt, aber auch früher entstandene Kompositionen wurden sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen kopiert. Anthony Radcliffe ging, angeregt durch die Frankfurter

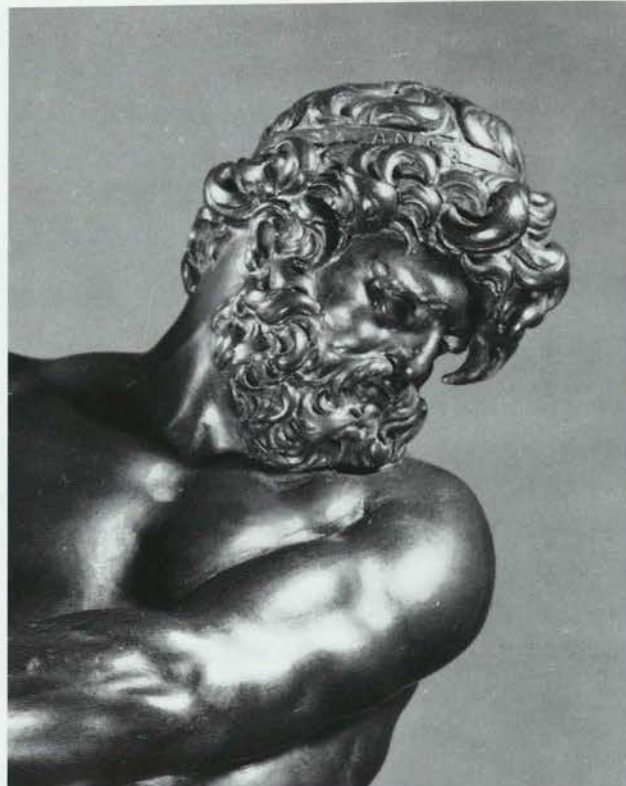


Abb. 16. Giambologna: Nessus und Dejanira, Detail, Bronze, Huntington Collection, San Marino

Bronzenausstellung 'Natur und Antike in der Renaissance' (1985/86), ausführlich auf das Problem der Nachgüsse, Kopien und Umbildungen von solchen Bronzen ein. Er wies darauf hin, daß Barocksammlungen wie die in Neapel (Museo Capodimonte), Madrid (Museo Arqueológico Nacional), aber auch die in Braunschweig davon besonders betroffen sind. Als Beispiele führte er u. a. die Satyressa nach Riccio (Kat. 9) und den Herkules Assessato (Kat. 27) an.<sup>43</sup>

Die Diskrepanz zwischen einem Original und einem späteren Nachguß zeigt sich in der Braunschweiger Sammlung exemplarisch an den beiden Laufenden Jünglingen: der im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entstandenen, Francesco da Sant'Agata zugeschriebenen Figur (Kat. 8) und ihrem 'Pendant', einem nordalpinen, wahrscheinlich niederländischen Guß des 17. Jahrhunderts (Kat. 9). Das Original besticht durch seine hohe Qualität, die lebensvolle Modellierung und sorgfältige Ausarbeitung (mit in Silber eingelegten Augen); der Nachguß wird durch eine poröse Oberfläche verunstaltet (Abb. 19, 20).

Insgesamt besteht ein beachtlicher Teil der Braunschweiger Sammlung nicht aus Originalbronzen, die vom jeweiligen Künstler selbst oder unter seiner Aufsicht ausgeführt worden sind, sondern aus späteren Güssen, die darüber hinaus auch in räumlichem Abstand entstanden sein können. Deshalb nimmt bei der Katalogisierung des Braun-





Abb. 18. J. G. Fux: Bildhauerwerkstatt, Öl, um 1750, Kunsthandel



Abb. 17. Giambologna-Werkstatt: Mars (Kat. 52)

schweiger Bestandes die Replikenkunde einen zentralen Stellenwert ein.

Im Vergleich zu den Güssen nach italienischen Modellen überrascht der Bestand an deutschen Bronzen. Hier fehlen, mit Ausnahme einer kleinen Kinderfigur, die Peter Vischer d. J. zugeschrieben wird (Kat. 159), frühe Renaissance-Bronzen; bekanntlich war die Sammelleidenschaft im Braunschweiger Fürstenhaus während des 16. Jahrhunderts noch nicht ausgeprägt. Aus der Zeit des Manierismus und Frühbarock jedoch gibt es eine stattliche Anzahl von Figuren, darunter solche, die nur in einem Exemplar bekannt sind. Anders als bei den niederländischen und französischen Bronzen scheinen die deutschen Güsse nicht in größeren Gruppen, sondern in Einzelstücken und wohl auch über einen längeren Zeitraum hin erworben worden zu sein. Die Ausnahme davon bilden die Tierfiguren vom Hessener Brunnen, die Herzog Heinrich Julius als Konvolut ankaufte.

Einige Figuren sind in der Fachliteratur wiederholt berücksichtigt worden, neben den Hessener Brunnenfiguren, zum Beispiel die Adrian de Fries nahestehende Nymphe (Kat. 197), der bisher Peter Flötner zugeschriebene Fliehende (Kat. 192) und die sogenannte Pero (Kat. 210), die als Werk von Benedikt Wurzelbauer galt. Etliche andere Bronzen allerdings wurden nicht beachtet, es handelt es sich bei ihnen häufig um Werke, die man nicht bekannten Künstlernamen zuzuordnen kann. Viele lassen sich auch nicht unbedingt mit der in der Fachliteratur aufgezeigten Entwicklung der deutschen Bronzeplastik<sup>44</sup> in Einklang bringen, wie zum Beispiel eine stattliche Herkulesfigur (Kat. 228). Am Bestand der deutschen Bronzen sind interessante Zusammenhänge zur Goldschmiedekunst erkennbar. Einige Statuetten dürften als Modelle für Silbergüsse gedient haben, andere hängen mit Automatenfiguren zusammen, wieder andere könnten aufgrund ihrer filigranen Ziselierung Güsse sein, die von Goldschmieden ausgeführt wurden. Besonders unterschiedlich und vielfältig zeigt sich bei den deutschen Bronzen die technische Ausführung, zum Beispiel gibt es mehrere Bronzen nach Holzmodellen und Figuren mit Spuren ungewöhnlicher Nachbearbeitung. Insgesamt bilden die deutschen Bronzen einen Schwerpunkt der Braunschweiger Sammlung, der bisher in seinem ganzen Umfang und seiner Bedeutung nicht angemessen gewürdigt wurde.

Nur ein gutes Drittel der über 250 nachantiken Bronzen der Braunschweiger Sammlung ist durch Publikationen mehr oder weniger bekannt geworden. Ein sehr großer Teil der Sammlung, der von künstlerisch anspruchslosen Dekorationsbronzen bis hin zu bedeutenden Unikaten reicht, wird hier zum ersten Mal vorgestellt. Im Museumsführer von Herman Riegel, der 1887 anlässlich der Eröffnung des neuerbauten Museums erschien, ist der überwiegende Teil der Bronzen der Sammlung aufgelistet, Abbildungen jedoch fehlen.

Der aus dem Braunschweigischen stammende Wilhelm von Bode, der Pionier der Bronzenforschung, integrierte in seinen Publikationen etliche Bronzen der Braunschweiger Sammlung. Erwähnenswert sei hier besonders die 1907–12 erschienene dreibändige Prachtedition 'Italienische Bronze-





Abb. 19. F. da Sant'Agata (?): Laufender Jüngling, Detail (Kat. 24)

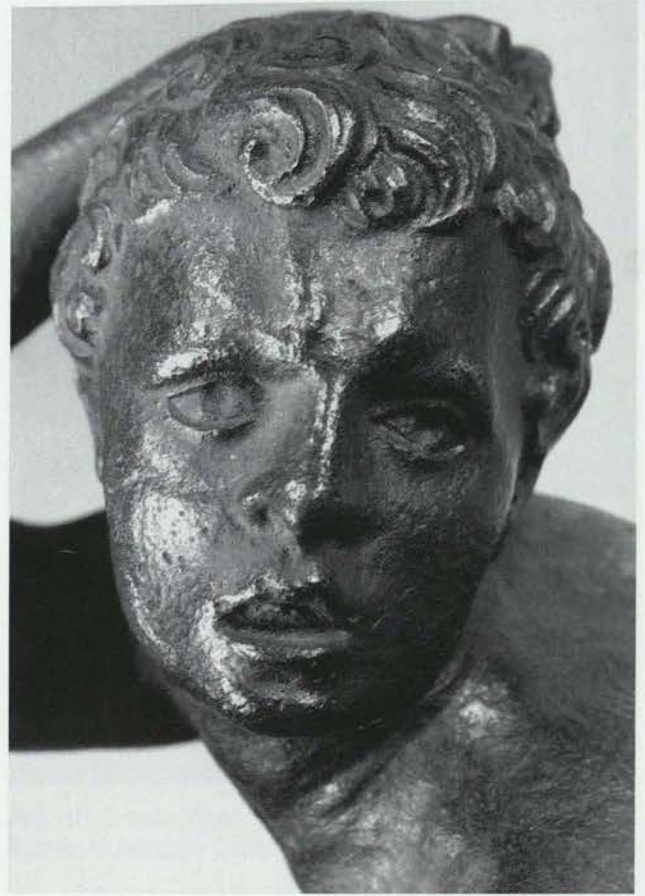


Abb. 20. Nach F. da Sant'Agata (?): Laufender Jüngling, Detail (Kat. 25)

statuetten der Renaissance', in der u. a. die Satyressa nach Andrea Riccio (Kat. 9) und ein Räuchergefäß (Kat. 18) enthalten sind. In seinen Aufsätzen zu einzelnen Künstlern der Hochrenaissance, zum Beispiel dem Paduaner Francesco da Sant'Agata, berücksichtigte Bode auch Statuetten der Braunschweiger Sammlung, allerdings bildete er von den beiden Laufenden Jünglingen nicht das Original (Kat. 24), sondern den späteren Guß ab (Kat. 25).

In der vorrangig auf italienische Renaissancestatuetten konzentrierten Kleinbronzenforschung wurden in der Folgezeit, ausgehend von Bodes Standardwerk, meist immer wieder die gleichen Braunschweiger Bronzen berücksichtigt, allerdings scheinen die Autoren die Originale selten vor Ort studiert zu haben. Dies legen zum Beispiel die zahlreichen Veröffentlichungen von Leo Planiscig nahe, wie etwa seine große Monographie über Andrea Riccio von 1927.

Christian Scherer, der von 1888 bis 1924 am Braunschweiger Museum tätig war, ist vor allem als Verfasser des Kataloges der reichhaltigen Elfenbeinsammlung bekannt, er trug aber auch wesentlich zur Erforschung der Bronzen bei. In seinem 1919 erschienenen Aufsatz 'Niederländische und deutsche Kleinbronzen im Herzoglichen Museum zu Braunschweig' analysierte er einige wichtige Stücke der Sammlung und verwies damit – über die traditionelle Wertschätzung der italienischen Bronzen hinausge-

hend – auf einen besonderen Schwerpunkt der Sammlung. Auch wenn einige seiner Zuschreibungen mittlerweile relativiert werden müssen, ist seine Studie nicht zuletzt deshalb verdienstvoll, weil hier das Monogramm der einzigen signierten Bronze der Sammlung, der Reduktion von Hans Reichles Michaelsgruppe (Kat. 199) als das von Caspar von Turkelsteyn entschlüsselt wurde (s. o.). Zu erwähnen ist auch, daß Scherer die Inventarkarten der Bronzensammlung anlegte, die noch viele Jahrzehnte später für die Katalogbearbeiter ein wichtiges Arbeitsinstrument bildeten.

Auch in den Standardwerken über deutsche Bronzestatuetten von Simon Meller (1926) und Ernst Friedrich Bange (1949) fanden einige Braunschweiger Figuren Aufnahme. Größte Beachtung fand das unvergleichliche Ensemble der Tierfiguren vom Zierbrunnen aus Schloß Hessen (Kat. 162–181), das zu den bedeutendsten Beispielen der deutschen Renaissancekunst zu zählen ist. Hans Rudolf Weihrauch, der Verfasser des grundlegenden Handbuchs 'Europäische Bronzestatuetten', wies wiederholt auf die große Bedeutung und den Stellenwert der Braunschweiger Bronzensammlung hin. In seinem Standardwerk wurden zahlreiche Beispiele des Braunschweiger Museums berücksichtigt, etliche durch Abbildungen dokumentiert. Einen eigenen Aufsatz widmete er dem Braunschweiger Negerkopf (Kat. 144), den er in den Umkreis von Artus Quellinus d. Ä. rückte.



Seit den fünfziger Jahren wurden einige Bronzen der Braunschweiger Sammlung, meist die prominenteren Stücke, auf Ausstellungen präsentiert und damit einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Mehrfach zeigte das Herzog Anton Ulrich-Museum im eigenen Haus oder außerhalb Braunschweigs ausgewählte Kollektionen aus dem Sammlungsbestand, u. a. 'Deutsche Kunst des Barock' (1974/75 in Warschau und Braunschweig) und 'Europäische Kleinplastik...' (1976 in Lübeck, Osnabrück und Bielefeld). Außerdem wurden durch Bilderhefte einzelne Bereiche der Bronzensammlung vorgestellt: 1972 publizierte Sabine Jacob ein Bilderheft über 'Italienische Bronzen'; 1975 folgte 'Französische Kunst des Barock'. In einem Heft der englischen Zeitschrift 'Apollo' (März 1986), das dem Braunschweiger Museum gewidmet war, stellte Sabine Jacob die Bronzensammlung vor. In einem speziellen Aufsatz beschäftigte sie sich mit einer der reizvollsten Bronzen der Braunschweiger Sammlung, dem Amor mit Topfhut (Kat. 138). Die Autoren des vorliegenden Kataloges veröffentlichten jeweils einen Aufsatz zu den Bronzen der Sammlung. Volker Krahn wies 1990 auf die Bedeutung der Replikenkunde bei der Katalogisierung des Braunschweiger Bronzenbestandes hin; Ursel Berger beschäftigte sich 1991 mit den Tierfiguren vom Hessener Brunnen.

In den Publikationen, der ständigen Präsentation wie auch den Sonderausstellungen wurden immer nur Teilaspekte der Braunschweiger Bronzensammlung vorgestellt. Der Bestandskatalog zeigt nun die gesamte Breite – mit allen Höhen und Tiefen. Die Bearbeitung dieses Bestandes führte nicht nur zu dem Ergebnis, daß etliche Bronzen, auch manche der bekannteren Stücke, nicht den Stellenwert besitzen, von dem man zuvor ausgegangen war, sondern führte auch zu erfreulichen Trouvaillen unter den bisher (außer im Verzeichnis von Riegel 1887) unpublizierten Bronzen.

Ursel Berger, Volker Krahn

- 1 Lietzmann 1993, S. 24 ff.
- 2 Ebd., S. 24 f.
- 3 Ebd., S. 25
- 4 Lietzmann 1993
- 5 Ebd., S. 17
- 6 Dreyer, J. L.: Tycho Brahe. Ein Bild wissenschaftlichen Lebens und Arbeitens im sechzehnten Jahrhundert, Karlsruhe 1894, S. 214
- 7 Tycho Brahe (nach Larsson 1984, S. 72)
- 8 Brahe, T.: *Epistolarum astronomicarum libri*, o. O., 1596 (Larsson 1984, Abb. 1); Blaeu, W. J.: *Atlas major*, Bd. 1, Amsterdam 1662
- 9 Nr. 38 der modernen Bronzen in den Inventaren H 18 und H 29
- 10 Larsson 1984; Honnens 1991, S. 86 ff.; s. dagegen Berger 1993, S. 362
- 11 Ausst. Wolfenbüttel 1979, S. 64 f.; Steinacker 1941/42, S. 53 f.; Dussler, H.: *Reisen und Reisende in Bayerisch-Schwaben...*, Weissenhorn 1968, S. 106 ff.
- 12 Gobiet 1984; Fink 1965; Himmelein 1979
- 13 Gobiet 1984, S. 847, 764
- 14 Fink 1967, S. 16
- 15 Gerkens 1974, S. 20
- 16 Ebd., S. 17
- 17 Ebd., S. 20
- 18 Lessmann 1979, S. 12 ff.
- 19 Gerkens 1974, S. 104
- 20 Klessmann in: Ausst. Braunschweig 1983, S. 148
- 21 Bei „Frau Bayert, Nachlaß von Herrn Resnerus ... das Porträt der Königin Christina in Schweden von lapide Nephritico...“ (Uffenbach 1753, Bd. III, S. 388 f.)
- 22 „... die Büste der Königin Christina von Schweden mit einer schwarzen marmornen Kappe, rein und weiß marmornen Gesichte..., das jedoch dem Herzog ein sehr großes Geld soll gekostet haben.“ (Uffenbach 1928, S. 25). Die Büste ist erhalten (Kat. Christina Queen of Sweden, Nationalmuseum Stockholm, 1966, Nr. 701).
- 23 Flemmer (Gerkens 1974, S. 170)
- 24 Querfurt (Gerkens 1974, S. 124)
- 25 Uffenbach 1753, Bd. 1, S. 332
- 26 Ebd., s. auch Querfurt (Gerkens 1974, S. 124)
- 27 Uffenbach 1753, Bd. 1, S. 336
- 28 Lessmann in: Ausst. Braunschweig 1983, S. 154
- 29 Ebd.
- 30 Uffenbach 1928, S. 18
- 31 Alle hier aufgeführten Inventarhandschriften befinden sich im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.
- 32 Freundlicher Hinweis von Alexander Schütte
- 33 Erwerbungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die nicht aus der Renaissance- und Barockzeit stammen, sind hier nicht berücksichtigt.
- 34 Fink 1967, S. 72
- 35 H 80, S. 20 f. (Rückgabequittung)
- 36 Scherer 1919, S. 112, Anm. 2: „Von einer Beschreibung der Patina muß hier im allgemeinen abgesehen werden, da zahlreiche Bronzen des Museums infolge einer, vor längeren Jahren vorgenommenen barbarischen „Reinigung“ mittels Bürsten und Säuren ihre ursprüngliche Patina und damit auf einen großen Teil ihres eigentümlichen Reizes eingebüßt haben.“
- 37 Holzhausen 1933, S. 62
- 38 Avery 1973, Nijstad 1986; s. auch Kat. 119–120
- 39 Holzhausen 1939, S. 182 ff.; Gutfisch, B./Menzhausen, J.: How a Kunstammer should be formed. Gabriel Kaltemarck's Advice to Christian I. of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 1, 1989, S. 3 ff.
- 40 Ausnahmen bilden das Inventar der Sammlung Rudolfs II. (Bauer/Haupt 1976) und das erste Inventar der Sammlung von Paulus Praun von 1616, wo zumindest bei einigen wenigen Skulpturen Künstlernamen angegeben sind.
- 41 Grünenwald 1969, Nr. 71
- 42 Scherer 1890; Fink 1967, S. 71; Walz in: Ausst. Münster... 1989, S. 103 ff.
- 43 Radcliffe 1986
- 44 Brinckmann 1923; Bange 1949; Weihrauch 1967



# Vorbemerkungen zum Katalog

Von den Bronzeplastiken in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums stellt der nachfolgende Katalog nur die Werke der Renaissance und des Barock vor. Bronzen des 19. und 20. Jahrhunderts wurden ebenso ausgelassen wie antike. Von den bis zuletzt als antik geltenden Kleinbronzen wurden einige wenige integriert. Mit Sicherheit befinden sich unter den 'antiken' Bronzen noch weitere Werke späterer Zeit, Objekte die im 16. oder 17. Jahrhundert als 'Antikenfälschungen' produziert worden waren. Die Klärung dieser Fragen geht über das Anliegen dieses Bestandskataloges hinaus; aufgenommen wurden solche 'Antikenfälschungen', die sich auf die Entwicklung der nachantiken Plastik beziehen lassen.

Zusätzlich zu den Bronzen sind einige Bildwerke aus Blei integriert, u. a. ein Figurenpaar und ein Relief von Georg Raphael Donner (Kat. 230–232). Das relativ große Konvolut der Bleiabgüsse von Kleinreliefs Peter Flötners wurde übergangen, vor allem deshalb, weil es sich um Nachgüsse der Exemplare in der Sammlung Amerbach, Basel, handelt, die erst im 19. Jahrhundert angefertigt wurden.

Bei der Einordnung der Plastiken wird jeweils zuerst auf die Entstehung des Modells, dann auf die Ausführung des Gusses, falls diese nicht am gleichen Ort und im gleichen Zeitraum erfolgte, verwiesen. Entscheidend für die Reihenfolge der Katalognummern waren der Ort und der Zeitpunkt, wo das zugrunde liegende Modell entstanden ist. Spätere Güsse werden deshalb neben zeitgenössischen Bronzen eingeordnet. Damit sollen die Entwicklung einzelner Künstler beziehungsweise die Besonderheiten bestimmter Kunstlandschaften veranschaulicht werden. So sind zum Beispiel in der Gruppe der 'italienischen' Renaissancebronzen zahlreiche spätere, auch nordalpine – vor allem niederländische – Güsse, integriert. Dies hat allerdings den Nachteil, daß Produkte, die aus den gleichen Reproduktionswerkstätten stammen, nicht gemeinsam vorgestellt werden (u. a. Güsse von Caspar von Turkelsteyn). Bei Künstlern, die an verschiedenen Orten tätig waren, wird ihre Hauptwirkungsstätte berücksichtigt, zum Beispiel Italien bei dem geborenen Flamen François Duquesnoy.

Generell sind die Höhenmaße angegeben, bei Plastiken, die breiter als hoch sind, sowie bei Reliefs ist zusätzlich auch die Breite verzeichnet. Nicht mitgemessen wurden die bei

zahlreichen Bronzen vorkommenden mitgegossenen Zapfen für die Montage. Während die Bronzeplinthen im Höhenmaß enthalten sind, trifft dies für die Holzsockel nicht zu. Die meisten der Sockel sind einheitlich schwarz lackiert und erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt worden, sie werden in der Beschreibung – im Gegensatz zu originalen Sockeln – nicht angeführt.

Unter 'Verputzung' ist die grobe Behandlung der Bronzen im 19. Jahrhundert zu verstehen, bei der die originale Patina angegriffen wurde. Die damals abgebürsteten Bronzen haben inzwischen wieder eine gewachsene Patina bekommen, die jedoch nicht mit der ursprünglichen identisch ist, sie wirkt meist schmutzig und verschmiert.

Verwiesen wird auf die ersten beiden Inventare, in denen die Bronzen katalogisiert sind (Handschriften im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig):

– H 18 – 1753 von Daniel v. Superville: 'Catalogue des Pierres gravées, des Idoles, Statues et des Utensiles Antiques du Cabinet Ducal à Bronsvic'

– H 29 – nach 1787 von Anton Konrad Friedrich Ahrens: 'Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museums', berücksichtigt sind die Teile: 'Moderne Figuren und Gefäße von Bronze' (S. 77 ff.) und 'Antike Büsten und Statuen' (S. 3 ff.). Der Eintrag von H 29 wird jeweils bei den Katalognummern, die identifiziert werden konnten, im Wortlaut zitiert (s. auch Konkordanz). Bei den in H 29 angegebenen Maßen in Zoll muß berücksichtigt werden, daß bei Statuetten die Höhe bis zum Kopf, bei Pferden bis zum Rücken gemessen wurde. Einige Bronzen tragen noch Aufkleber mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts, bei einigen wenigen sind diese Nummern eingeschlagen. Die neue Inventarisierung – Bro – wurde erst im 19. Jahrhundert vorgenommen. Einige Stücke, die man für die bedeutendsten hielt, sind durch ein aufgemaltes rotes Dreieck gekennzeichnet.

Literatur, die nur einmal angeführt wird, erscheint nicht in der Bibliographie, sondern jeweils an Ort und Stelle. Die Publikationen werden abgekürzt mit dem Namen des Autors und dem Erscheinungsjahr aufgeführt; Ausstellungskataloge, die im Anhang getrennt aufgelistet werden, erscheinen unter dem jeweiligen Ort und Jahr.



1

Christus am Kreuz mit Maria und Johannes

FLORENZ ODER BOLOGNA, 2. Hälfte 15. Jahrhundert

H. 13,9 cm, Br. 8,2 cm

Bronze, dunkelbraune Patina. Bildfeld separat gegossen. Ständer angelötet. Mit schwarzer Tinte auf der Rückseite beschriftet RE.

Bez. auf der Vorderseite unten: SANCTVS . SALVATOR .

MONDI; auf der Rückseite unten eingraviert: IA BO

Inv. Nr. Bro 353

1946 aus dem Nachlaß Steinacker erworben.

Die Bildtafel zeigt Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Unter dem Kreuz befinden sich ein Totenschädel und zwei Knochen. Der Tabernakelrahmen mit Gottvater und zwei Cherubim im halbrunden Giebfeld ist reich mit floralen Motiven und Muscheln ornamentiert, die Sockelzone weist eine Inschrift auf. Dekorativ gestaltet ist auch der bronzene Ständer.

Passionsdarstellungen in kleinformatischen Bronzereliefs waren in der Renaissance weit verbreitet, sie wurden als Kußtafeln verwandt oder wie ein Altar im Miniaturformat im häuslichen Rahmen aufgestellt. Die vielen Paxtafeln, die fast seriell hergestellt wurden, sind ein Beleg für die volkstümliche Frömmigkeit jener Zeit.

Von der Braunschweiger Tafel sind Repliken beziehungsweise Varianten bekannt: in der Skulpturensammlung, Berlin<sup>1</sup>, und der Ca' d'Oro, Venedig, die eine Künstlersignatur trägt, die man als Niccolò di Forzone Spinelli, gen. Niccolò Fiorentino deutete.<sup>2</sup> Die Bezeichnung des Braunschweiger Exemplars verweist, falls sie als Signatur zu deuten ist, auf einen anderen Künstler, einen Giacomo aus Bologna. Zumindest dürfte das Modell zu dieser Komposition gewandert und verschiedenen Orts aufgegriffen und variiert worden sein.

In der Braunschweiger Sammlung ist die Tafel, die erst 1946 erworben wurde, ein Fremdkörper; denn christliche Themen sind unter den Bronzen kaum vertreten, zumindest

nicht in so bescheidenem künstlerischem Niveau und so kleinem Format, das für dekorative Zwecke ungeeignet war.

1 Bange 1922, Nr. 328

2 NICOLÒ . M . FLOR . FECIT, s. Bange ebd. mit weiterer Lit.



Kat. 1





Kat. 2

## 2

### Brustbild des Aristoteles

NACH EINEM ITALIENISCHEN VORBILD, 15. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich Italien, 17. Jahrhundert

H. 32,9 cm, Br. 18,9 cm

Bronze, braune Patina, auf der Rückseite mit Tinte beschriftet: No 1 (?) 0

Inv. Nr. Bro 13

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 157 der modernen Bronzen: „Kopf des Aristoteles. Ein Basrelief 13 Zoll hoch“ (H 29)

Im Profil, nach rechts gewendet, erscheint die Büste des bärtigen Aristoteles. Er ist mit einem Mantel mit Kapuze bekleidet sowie einer Kappe, die mit einem mit ornamentalen Buchstaben verzierten Band geschmückt ist. Unterhalb des Bildnisreliefs befindet sich die griechische Inschrift:

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ  
Ο ΑΡΙΣΤΟΣΤΟΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΩΝ

Die Bildnis-Darstellung folgt einem in der Renaissance sehr beliebten Typus, der durch etliche Repliken und Varianten in unterschiedlichen Materialien und Formaten ver-

breitet ist.<sup>1</sup> Offenbar basieren alle diese Darstellungen auf einem nicht erhaltenen Prototyp, in dem man seit der Renaissance fälschlicherweise ein Bildnis des Aristoteles sah.

Als frühester Beleg für die Bekanntheit der Komposition gilt eine Miniatur in einer Handschrift der Nikomachischen Ethik des Aristoteles, die von Reginaldo da Monopoli für Herzog Matteo III. Aquaviva (1458–1529) gefertigt wurde (Nationalbibliothek, Wien). In dem Zwickel eines Torbogens ist dort das Aristoteles-Porträt als Relief integriert, während auf der gegenüberliegenden Seite ein Bildnis des Plato zu erkennen ist.<sup>2</sup>

Der Typus des Braunschweiger Reliefs diente offenbar als Vorlage für einen Kupferstich von Enea Vico von 1546.<sup>3</sup> Bei einem Terrakottarelief mit der gleichen Darstellung im Hof des Hôtel d'Alluye in Blois könnte es sich, wie Pope-Hennessy postulierte, um einen Abguß nach einem verschollenen Marmorrelief handeln, das als vermeintlich antikes Werk von Pirro Ligorio an den Kardinal du Bellay verkauft worden war.<sup>4</sup> Jenes Marmorrelief ist in dem 1570 erschienen Band 'Imagines et elogia vivorum illustrium' von Fulvio Orsini abgebildet.<sup>5</sup>

Von dem Braunschweiger Relief gibt es neben entsprechenden Repliken auch Varianten mit zweizeiliger beziehungsweise ohne Inschrift.<sup>6</sup> Ein Exemplar befand sich in der Sammlung von Cosimo de' Medici (Bargello, Florenz).<sup>7</sup> Zwar ist das Braunschweiger Exemplar sehr detailliert und minutiös gestaltet, doch erscheint die Ausführung insgesamt hart und pedantisch, was sich besonders beim Bart zeigt, wie auch bei der Rahmung und dem geglätteten Hintergrund. Im Gegensatz dazu wirkt zum Beispiel das Exemplar im English College in Rom, das schon der englische König Heinrich VIII. besessen haben soll, weniger prägnant in den Detailformen, insgesamt aber lebendiger. Auch die Art der Inschrift beim Braunschweiger Relief – mit ihren leblosen, akkuraten Buchstaben – läßt nicht an eine Entstehung vor dem 17. Jahrhundert denken.

1 Pope-Hennessy 1965, Nr. 373 (mit älterer Lit.); Ausst. Northampton 1978, Nr. 1f.; Martini 1985, Nr. 23; Ravanelli Guidotti, C., in: Martini 1985, S. LIII ff.

2 Planiscig, L.: Leonardos Porträte und Aristoteles, in: Festschrift für Julius Schlosser, Wien 1927, S. 141 ff., Abb. 64

3 Strong, A.: A bronze plaque in the Rosenheim Collection, in: Papers in the British School at Rome, 1920, Bd. 9, Nr. 8, Abb. 4

4 Pope-Hennessy 1965, Nr. 373

5 Strong (wie Anm. 3), Abb. 6

6 Pope-Hennessy 1965, Nr. 373

7 Massinelli 1991, S. 18, Nr. 4

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 13. – Courajod 1886, S. 191f. – Moli-  
nier 1886, Bd. 2, Nr. 643. – Studniczka, F.: Bildnis des Aristoteles, 1908  
(nicht erschienen), in: Fittschen 1988, S. 170. – Strong (wie Anm. 3),  
S. 217. – Planiscig (wie Anm. 2), S. 140 ff. – Pope-Hennessy 1965,  
S. 103. – Martini 1985, S. LIII ff.





Kat. 3

### 3

Profilbildnis des Attila

NACH DER ANTIKE, ITALIEN, 16. Jahrhundert

H. 9,4 cm

Bronze, braune Patina, auf der Rückseite die Zahl 23 eingraviert

Inv. Nr. Bro 199

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 182 der modernen Bronzen: „Brustbild eines Satyrs. Basrelief“ (H 29)

Das Profilbildnis zeigt einen bärtigen jungen Mann mit Hörnern über der Stirn. Eine Drapierung bedeckt den kurzen Büstenausschnitt.

Das Bildnis geht auf den sogenannten antiken Faunus Ficius zurück<sup>1</sup>, wurde jedoch seit dem 15. Jahrhundert fälschlich als Porträt des Hunnenkönigs Attila gedeutet. In unterschiedlichen Formen, Materialien und Größen wurde das Profilbildnis reproduziert.<sup>2</sup> Zum Beispiel stellte man Attila gegen Ende des 15. Jahrhunderts zusammen mit anderen historischen Gestalten großformatig in einem Tondo in der Sockelzone der Fassade der Certosa von Pavia dar.<sup>3</sup>

Am meisten verbreitet sind ovale Bronzeplaketten, die mit oder ohne Umschrift vorkommen. Das Braunschweiger Relief unterscheidet sich von ihnen durch sein größeres

Format und die Tatsache, daß das Bildnis ausgeschnitten ist, also auf den Hintergrund verzichtet. Es zeichnet sich durch die Brillanz der Modellierung und die lebendige Oberflächenbearbeitung aus. Äußerst ausdrucksstark ist der 'faunistische' Charakter, in dem man die Bösartigkeit des Attila erkennen wollte, veranschaulicht.

Die Bronze ist offenbar identisch mit dem von Philipp Hainhofer 1645 Herzog August d. J. avisierten Briefbeschwerer: „vmb Attila bildnus di brunzo, schriffen darmit zu beschweren.“<sup>4</sup> Dieses wertvolle, wohl als antik angesehene Bronzewerk erhielt einen angemessenen Platz auf dem Schreibtisch des hochgebildeten Fürsten.

- 1 Eichler, F./Kris, E., Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927, S. 158
- 2 Rossi 1974, Nr. 8 ff. mit Literaturangaben
- 3 Morscheck, C.: Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia 1473–1499, New York/London 1978, Abb. 77
- 4 Gobiet 1984, S. 764

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 199

### 4

Plakette mit Profilbildnis der Minerva

NACH DER ANTIKE, ITALIEN, Anfang 16. Jahrhundert

H. 4 cm, Br. 3,1 cm

Bronze, dunkelbrauner Lack über brauner Patina.

Inv. Nr. Bro 217

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Auf dem ovalen Bildfeld erscheint die Göttin Athena im Profil als Brustbild. Sie trägt eine Rüstung mit der Ägis



Kat.4



und einen Helm, der über einer Maske mit einem Triton geschmückt ist, der in ein Horn bläst.

Wahrscheinlich läßt sich die Darstellung auf eine antike Gemme zurückführen, die sich bisher allerdings nicht nachweisen läßt.<sup>1</sup> Es ist deshalb auch nicht zu klären, ob es sich um eine direkte Kopie oder eine Variante 'all'antica' handelt; vielleicht entstand die Plakette bewußt als Antikenfälschung. Die Darstellung war in der Renaissance offenbar sehr beliebt, was durch die Existenz mehrerer Exemplare belegt wird.

1 Vgl. hierzu: Rossi, F.: *Le Gemme Antiche e le Origini della Placchetta*, in: Luchs 1989, S. 61 (mit weiterer Lit.)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 5

## 5 Stehende Venus

NACH EINER OBERITALIENISCHEN ANTIKENFÄLSCHUNG  
um 1500  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 20,3 cm; 18,3 cm (Figur)

Bronze, braune Patina, darüber dünner schwarzer Lack. Die weibliche Figur mit einem Stift unter dem rechten Fuß auf der Plinthe montiert, der Baum auf einen frei herausstehenden Eisenstift aufgesteckt. Zwischen den beiden Muscheln auf der Plinthe der abgebrochene Rest eines kleinen Stiftes, der zur Befestigung einer nicht mehr erhaltenen Figur diente. Am Rand der Plinthe vier kleine Löcher zur Befestigung mit Nägeln auf dem Holzsockel. Auf dem Kopf der Göttin eine Öffnung.

Inv. Nr. Bro 372

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 58 der antiken Plastiken: „Venus, welche den Köcher des Cupido an einen Baum hängt. Zu ihren Füßen findet sich die Büste des Merkur nebst zwey Muschelschalen. Bronze 7¾ Zoll hoch“ (H 29)

Im Kontrapost steht die unbekleidete jugendliche Frauenfigur in der Mitte der runden Standfläche. In ihrer angewinkelten Linken hält sie einen Apfel, die geöffnete Rechte ist nach unten gestreckt. Am Hinterkopf ist das Haar zu einem Knoten zusammengebunden, über der Stirn bildet es eine Schleife, Lockensträhnen fallen lose über Brust und Rücken. An dem dünnen Baumstamm mit kahlen Ästen sind Bogen und Köcher aufgehängt. Zu Füßen der jungen Frau befinden sich zwei Muschelschalen.

Die Bronze ist nicht vollständig erhalten. Laut Inventar des 18. Jahrhunderts befand sich zu Füßen der Göttin eine Merkurbüste. Diese ungewöhnliche und inhaltlich unlogische Komposition dürfte allerdings nicht original gewesen sein, denn in der Publikation antiker Kunstwerke von Montfaucon von 1719 ist eine der Braunschweiger Bronze entsprechende Komposition zusammen mit einem Amorknaben abgebildet (Abb.).<sup>1</sup> In dieser Zusammenstellung sollte man sich auch die Braunschweiger Gruppe ursprünglich vorstellen: Venus, die Göttin der Liebe, die in der Linken in Anspielung auf die ihr geweihten Äpfel der Hesperiden und ihren Sieg beim Paris-Urteil, einen Apfel hält, wird vom Amorknaben temperamentvoll aufgefordert, ihm die für ihn zu hoch am Baum hängenden Pfeile zu reichen.

Bei dem von Montfaucon publizierten Exemplar handelte es sich ebenso wie bei der Braunschweiger Bronze um ein Pasticcio. Die weibliche Figur geht auf die sogenannte Venus Granvella im Kunsthistorischen Museum in Wien zurück, die zu den berühmtesten kleinplastischen Antikenfälschungen der Renaissance zählt.<sup>2</sup> Diese im 16. Jahrhundert hochgeschätzte Figur, die um 1500 in Oberitalien, wahrscheinlich in Venedig oder in Padua, entstanden ist, befand sich im Besitz des Kunstsammlers Kardinal Antoine Perrenot de Granvella. Sie gelangte später in die Sammlung Kaiser Rudolfs II. und galt – ebenso wie die Braunschweiger Bronze – lange Zeit als antikes Werk.

Der Typus der Venus Granvella geht auf ein antikes Vor-

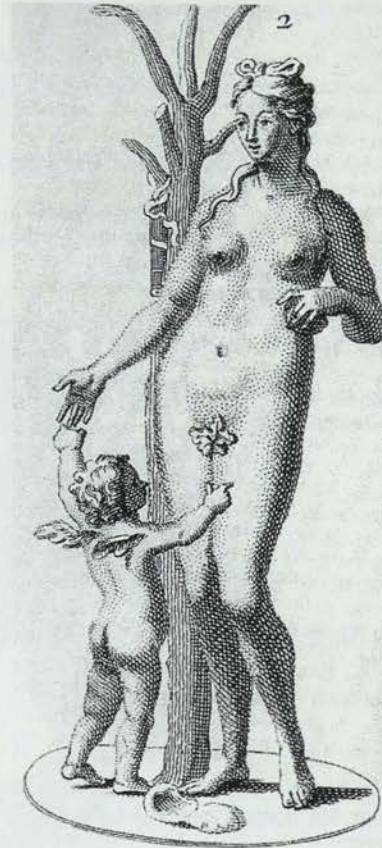


bild, ebenfalls eine Kleinbronze, zurück, von dem sich ein schönes Exemplar im Louvre, Paris, erhalten hat.<sup>3</sup> Diese Statuette hat das Attribut in der linken Hand verloren, die Rechte ist demonstrativ nach vorne geöffnet. Die Nachbildungen der Renaissance dagegen weisen in der linken Hand einen Apfel auf, während nur die Wiener Granvella-Venus mit einer Muschel auch in der Rechten ein Attribut hält. Von den bekannten Repliken erweist sich die Wiener Bronze als qualitativste. Ihre Augen sind in Silber eingelegt, ebenfalls aus Silber sind die Füße und das Postament. In Modellierung und Ausarbeitung scheint die Version, ehemals in der Sammlung Georg Hirth, ebenfalls von hoher Qualität.<sup>4</sup> Gefühlvoll hält die Figur in diesen Versionen zwischen Daumen und Zeigefinger der Linken den Apfel, während die Rechte etwas unmotiviert – wie beim antiken Vorbild – ausgestreckt ist. Wegen dieser Handhaltung muß ausgeschlossen werden, daß die Granvella-Venus das Vorbild für die Hirthsche Bronze, wie auch die Braunschweiger Version, war. Es könnte sein, daß in der gleichen oberitalienischen Werkstatt mehrere Varianten der gleichen Figur hergestellt worden sind. Die Tatsache, daß hier eine antike Kleinbronze als Vorbild diente, erschwert die Zuschreibung der Renaissancefassung, deren geglättete Formen man sich bei einem Künstler wie Galeazzo Mondella, genannt Moderno, vorstellen könnte.

Die Braunschweiger Venusfigur ist zwar insgesamt recht fein ausgeführt, zum Beispiel sind die Schamhaare minutiös gekennzeichnet, doch steht sie qualitativ deutlich hinter der Wiener Bronze zurück. Diese erscheint in der Modellierung lebendiger, was sich besonders in der Haargestaltung zeigt.

Aufgrund der gleichartigen Oberflächenbeschaffenheit ist davon auszugehen, daß die Braunschweiger Bronze nicht aus Elementen verschiedenen Alters zusammengesetzt wurde, sondern daß Venus, Baum und Plinthe gleichzeitig gegossen und montiert worden sind.<sup>5</sup> Auffallend ist die Befestigung des Baumstamms, der auf einfache Weise auf einen aus der Plinthe herausragenden Eisenzapfen gestülpt ist. Eine solche Zusammenfügung läßt sich bei einer Kleinbronze des frühen 16. Jahrhunderts kaum vorstellen. Ein weiteres Kriterium für eine spätere Datierung der erweiterten Komposition ist die Gestalt des Amorknaben, wie er auf dem oben genannten Stich bei Montfaucon erscheint. In seiner lebhaften, ausgreifenden Gestik mit emporgestreckten Ärmchen kann er kaum eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts sein, sondern scheint einer späteren Stilstufe anzugehören. Die Braunschweiger Venus ist beziehungsweise war in eine erzählerische – barocke – Szene integriert, bei der auch die Plinthe mit den auf dem Boden liegenden Muscheln, die auf ihre Schaumgeburt anspielen, einbezogen wurde. Das Modell der barocken Knabenfigur dürfte kaum früher als der Braunschweiger Guß zu datieren sein.

Die Möglichkeit, daß die Braunschweiger Gruppe die getreue Nachbildung eines Vorbildes aus der Entstehungszeit der Granvella-Venus ist, kann insofern ausgeschlossen werden, da die früheren Versionen offenbar als Einzelfiguren konzipiert worden waren. Beim barocken Pasticcio war die Verbindung zwischen Venus- und Amorfigur kompositionell nicht überzeugend.



Zu Kat. 5. Venus und Amor, Kupferstich aus: B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*

Die Gruppe der Venus mit dem Amorknaben läßt sich im Aufbau, in der Figurengestaltung, wie auch der flachen runden Plinthe mit einer etwa gleich großen Komposition im Louvre, Paris, vergleichen, die einen gefesselten Satyr und eine stehende weibliche Figur zeigt.<sup>6</sup> Auch hier sind Repliken nach Paduaner Kleinbronzen der Renaissance zu einem kompositionell wenig überzeugenden Ensemble kompiliert worden. Die Frauenfigur, eine Pomona, die auf ein Modell von Andrea Riccio zurückgeht<sup>7</sup>, erinnert im Körpertyp und in der Detailgestaltung (z. B. der Haare, Augen, Brüste) an die Braunschweiger Venusfigur, so daß zu vermuten ist, daß diese beiden Pasticci in zeitlicher und örtlicher Nähe entstanden sind, vermutlich in einer Werkstatt, die über ältere Modelle oder Kleinbronzen verfügte. Vielleicht wurden dort beide Gruppen sogar als Gegenstücke geschaffen, was ebenfalls für eine späte Entstehung spricht.

Das große Interesse für antike Kunstwerke auch im Barockzeitalter führte dazu, daß die Produktion von Antikenkopien beziehungsweise Antikenfälschungen kontinuierlich fortgesetzt wurde. Eine so strenge, verhaltene Frauenfigur wie die Granvella-Venus, die dem barocken Formgefühl nicht direkt entsprochen haben dürfte, war jedoch als angeblich 'echte Antike' gefragt.

1 Montfaucon 1719–24, Bd. 1, Taf. 46, Abb. 2; die Bronze soll sich damals in der Slg. von „Président Bon“ befunden haben.

2 Ausst. Washington 1986, Nr. 12 (mit Aufführung von Repliken)

3 De Ridder 1913, Nr. 1073, Taf. 63; Boucher, S.: *Recherches sur les*



bronzes figurés de Gaule Pré-Romaine et Romaine, Rom 1976, S. 153, Abb. 270

- 4 Collection Georg Hirth, Bd. 2, München 1898, Nr. 894. Von hoher Qualität ist auch eine vergoldete Version im Pariser Kunsthandel (Brimo de Laroussilhe, *Sculptures et objets d'art précieux du VI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1992, Nr. 23).
- 5 Riegel (1887, S. 13, Nr. 279) nimmt an, daß eine antike Figur später montiert und ergänzt worden wäre.
- 6 Inv. Nr. OA 8275; vgl. auch die sehr glatte, schwache Replik in Oxford (Planiscig 1927, Abb. 281f.; Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 178)
- 7 Planiscig 1927, Abb. 285; s. auch Ausst. Cleveland 1975, Nr. 84. Vom Satyr befindet sich ein früher – vermutlich Paduaner – Guß im Museum of Arts Philadelphia (Planiscig 1927, Abb. 283).

Literatur: Riegel 1887, S. 13, Nr. 279. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 113. – Ausst. Washington 1986, S. 91f.

## 6

### Merkur

NACH EINER ITALIENISCHEN ODER FRANZÖSISCHEN  
ANTIKENKOPIE, 16. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich Italien, 17. Jahrhundert

H. 30,3 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina. Flickstelle am linken Oberarm. Mit Schraubgewinde befestigt.

Inv. Nr. Bro 370

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 73 der antiken Plastiken: „Merkur, welcher in der rechten Hand den Beutel hält. Bronze 12 1/2 Zoll“ (H 29)

Die kräftige männliche Aktfigur steht in klassischem Kontrapost. In der nach unten abgewinkelten Rechten hält sie das Marsupium, den Geldbeutel, die ebenfalls nach unten weisende Linke hält den Zeigefinger ausgestreckt.

Das Attribut kennzeichnet die Figur als Merkur, den Götterboten und Gott des Handels, der sowohl in der Antike als auch in der Renaissance ein beliebtes Thema in der Skulptur war.

In der Wiener Sammlung Viktor Bloch befand sich eine im Auktionskatalog als antik bezeichnete Bronzestatuetten, die in ihrer Größe, im Aufbau und auch in den Details weitgehend mit der Braunschweiger Figur übereinstimmt.<sup>1</sup> Ihr fehlt der rechte Fuß; hierin entspricht sie genau einer zweiten Statuette, die sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung des französischen Königshauses befunden haben muß und 1963 im Kunsthandel auftauchte, wo sie als französischer Guß des 17. Jahrhunderts galt.<sup>2</sup> Diese beiden Figuren, die engstens miteinander verwandt sind, können nicht unabhängig voneinander entstanden sein.

Dem Prototyp entspricht am ehesten die Statuette aus der Sammlung Bloch, die sich durch die in Silber eingelegten Augen auszeichnet. Bei dieser ungewöhnlichen, nur durch eine Abbildung bekannten Figur, die sicher nicht antik ist, läßt sich jedoch nicht entscheiden, ob es sich um eine Antikenfälschung der italienischen Renaissance oder des französischen Barock handelt. Die geglätteten Formen und die Teilversilberung könnten für letzteres sprechen.

Im Typus, der Haltung, den Körperformen sowie dem Attribut in der Rechten folgen die Statuetten antiken Merkur-Darstellungen, wie zum Beispiel einer römischen Bronzefigur im Louvre, Paris, die allerdings kleiner ist.<sup>3</sup> Bei dieser Statuette ist das Attribut in der Linken, bei dem es sich um einen Caduceus gehandelt haben muß, nicht erhalten; bei den größeren Nachbildungen aus der Neuzeit fehlte es wahrscheinlich von Anfang an.

Die Braunschweiger Figur, die lange als antik galt, wurde erst in neuerer Zeit der Abteilung der neuzeitlichen Bronzen zugewiesen. Sie ist eine Replik nach dem Typ der Sammlung Bloch, wofür auch die fast identische Größe spricht. Der Kopist ergänzte den rechten Fuß. Die Körpermodellierung der Braunschweiger Statuette ist naturalistischer, jedoch weniger präzise. Das Gesicht erscheint weniger subtil und harmonisch, es wirkt archaischer. Die Haare sind weich und undifferenziert strukturiert.

Auffallend ist bei der Braunschweiger Bronze die Gestaltung der Füße, die unten hart und glatt abschließen, was kaum als nachträgliche Überarbeitung erklärt werden kann. Dieses Detail wie auch der qualitative Abstand zur Bronze der Sammlung Bloch, sprechen dafür, daß die Braunschweiger Replik später und vielleicht auch an einem anderen Ort als jene entstanden ist.

1 Slg. Bloch: Aukt. Gilhofer und Ranschburg, Luzern, 30.11.1934, Nr. 58; Aukt. Lange, Berlin, 18./19.11.1938, Nr. 264 (H. 31 cm)

2 Guiffrey 1886, S. 36, Nr. 71. Die Inventarnummer 71 auf dem Rücken eingraviert (Aukt. Weinmüller, München, 20.–22.3.1963, Nr. 1264).

3 De Ridder 1913, Taf. 61, Abb. 1048 (H. 11 cm)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 129

## 7

### Ruhender Herkules

NACH EINER OBERITALIENISCHEN ANTIKENKOPIE,  
um 1500

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, möglicherweise  
Turkelsteyn-Werkstatt

H. 32 cm

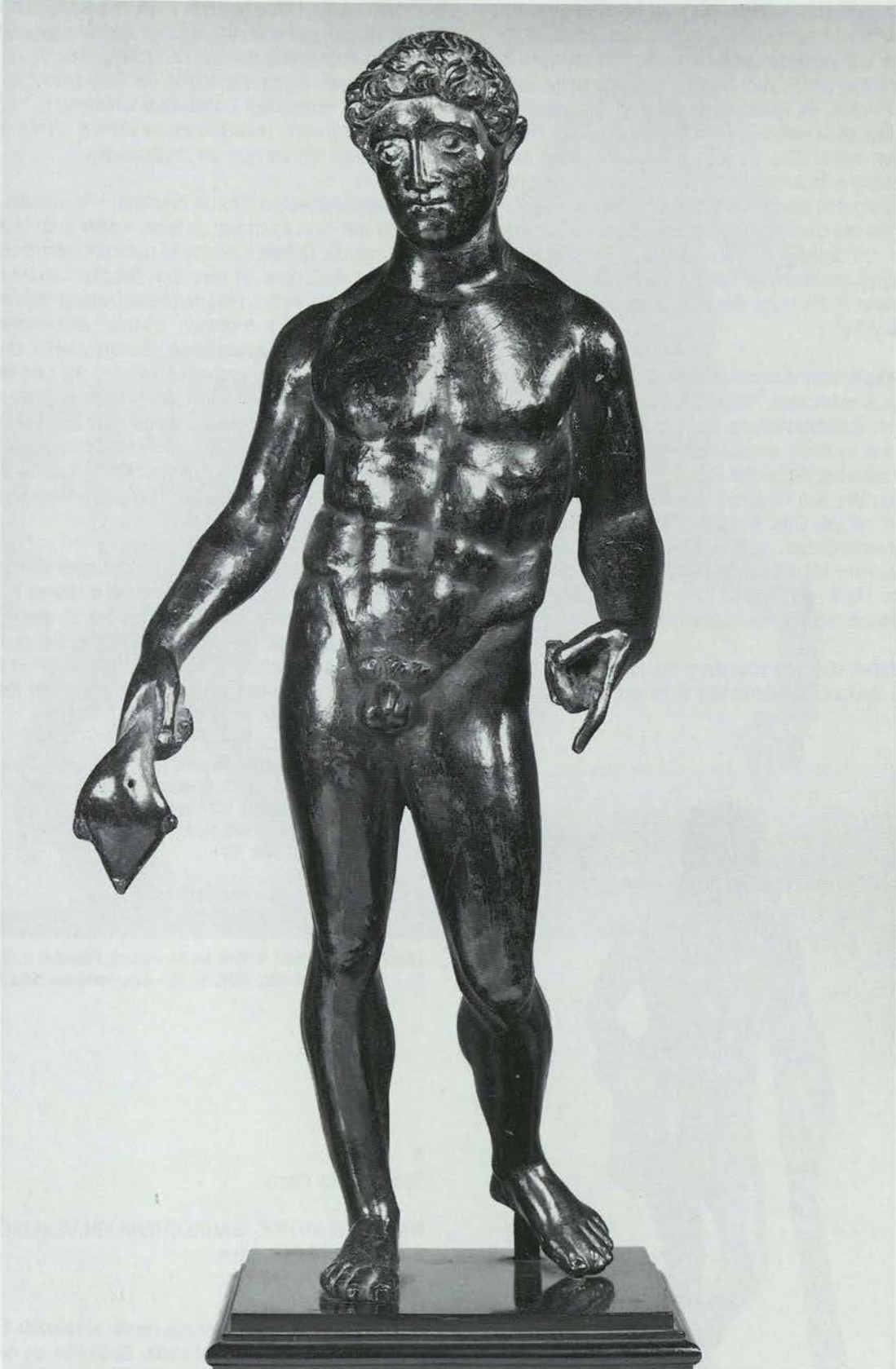
Bronze, wahrscheinlich Vollguß, graubraune Patina. Vorder-  
teile der Füße wahrscheinlich angegossen. Alte Flickstelle  
auf dem rechten Fuß. Unterhalb des linken Fußes mit  
einem Gewinde montiert, das Gewinde unterhalb des  
rechten Fußes abgebrochen.

Inv. Nr. Bro 34

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 101  
der antiken Plastiken: „Ein junger Herkules. Bronze“ (H 29)

Der bartlose Heros umgreift mit der Rechten eine Keule,  
die in seine rechte Achsel eingestützt ist. Das Körperge-  
wicht lastet auf dem linken Bein, das von dem rechten  
überkreuzt wird. Ein Tuch, zwischen Achsel und Keule ein-  
geklammert, verläuft über den Rücken, umschlingt die Linke  
und fällt neben dem Oberschenkel herab. Der Kopf der  
muskulösen Männerfigur ist sinnend zur rechten Seite  
geneigt.





Kat. 6



Der Figurentyp ist in etlichen Repliken bekannt und in letzter Zeit wiederholt ausführlich diskutiert worden.<sup>1</sup> Die Exemplare unterscheiden sich in der Ausführung zum Teil erheblich voneinander, zum Beispiel besitzen einige mitgegossene Plinthen. Es kann davon ausgegangen werden, daß das Modell in verschiedenen Werkstätten und Orten reproduziert wurde. Erst vor wenigen Jahren konnte das Kunsthistorische Museum in Wien ein Exemplar erwerben, das sich aufgrund seiner kostbaren Oberflächengestaltung mit Versilberung beziehungsweise ursprünglicher Teilvergoldung von den anderen Güssen absetzt. Diese Bronze, die dem Prototyp am nächsten kommen dürfte, wurde von Leithe-Jasper in die Nähe des Mantuaner Hofbildhauers Antico gerückt.<sup>2</sup>

In der Herkulesfigur dürften verschiedene antike Vorbilder verarbeitet worden sein. Prägend für die Komposition könnte eine Reliefdarstellung gewesen sein, wofür ihre Flächigkeit, wie auch die unantike Drapierung am Rücken sprechen könnten. Auf jeden Fall kann davon ausgegangen werden, daß mögliche Vorbilder bereits einige Jahrzehnte vor der Entstehung der Bronzen bekannt waren. Schon Benozzo Gozzoli hatte eine vergleichbare Bilderfindung in seinem 1459 entstandenen Fresko für die Kapelle im Palazzo Medici-Riccardi in Florenz spiegelbildlich für eine bekleidete Schäferfigur paraphrasiert.<sup>3</sup>

Die Beliebtheit und Wertschätzung der Komposition des ruhenden Herkules dokumentiert nicht nur die relativ große

Anzahl an Repliken, sondern auch ihre Rezeption in der Graphik. So kopierte zum Beispiel der sog. Meister PP in seinem Kupferstich mit der Darstellung des David eine Statuette dieses Typus, die er von der Rückseite darstellte und mit einem kolossalen Goliathkopf kombinierte.<sup>4</sup> Künstlern wie Parmigianino und Baldassare Peruzzi diente die Herkulesstatuette als Vorlage für Zeichnungen.<sup>5</sup>

Die Braunschweiger Bronze erscheint – besonders im Vergleich mit dem Exemplar in Wien – sehr grob in der Ausführung; die Details sind meist nur summarisch gekennzeichnet. Auffallend ist dies zum Beispiel bei der Keule mit den stumpfen Ästen. Eine Nachbearbeitung läßt sich nur an wenigen Stellen erkennen, etwa bei den Haaren, die jedoch unförmig markiert sind. Nachgearbeitet sind auch die Zehen der angegossenen Füße, die man an der Unterseite flach abgeschliffen hat. Die eckige, unplastische Kennzeichnung der Zehennägel erinnert an die Faktur der Bronzen, die der Turkelsteyn-Werkstatt zugeschrieben werden. Auch die flachen, eingetieften Augäpfel lassen sich bei anderen Güssen der Turkelsteyn-Werkstatt wiederfinden (vgl. Kat. 135).

Bei der Braunschweiger Herkules-Statuette dürfte es sich um einen Guß nach einem fehlerhaften Modell handeln, das darüber hinaus auch noch mangelhaft ausgegossen wurde, so daß Teile der Füße ergänzt werden mußten. Aufgrund der antikischen Komposition und vielleicht auch wegen der skizzenhaften Oberfläche wurde die Bronze lange Zeit als antik angesehen.

1 Radcliffe in: Ausst. Minneapolis 1979, Nr. 1; Leithe-Jasper in: Ausst. Washington 1986, Nr. 11; Camins in: Ausst. San Francisco 1988, Nr. 22; s. auch Joannides 1977 und 1981

2 Ausst. Washington 1986, Nr. 11

3 Joannides 1981, Abb. 45

4 Ebd., Abb. 43

5 Ebd., Abb. 42; Joannides 1977, Abb. 27

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 34. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 91. – Ausst. Washington 1986, Nr. 11. – San Francisco 1988, S. 70



Kat.7

## 8

### Schreitendes Pferd

NACH DER ANTIKE, WAHRSCHEINLICH VENEDIG,  
1. Drittel 16. Jahrhundert

H. 25,8 cm, L. 26,5 cm

Bronze, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Bruchstelle am linken Vorderbein. Gußfehler an der rechten Seite des Halses. Rechteckige Öffnung auf der Bauchunterseite. Mehrere kleine runde Öffnungen (ehem. Kernhalter; weitere Kernhalterlöcher gefüllt). Mit Schraubgewinden befestigt.

Inv. Nr. Bro 146

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.





Kat. 8



Das schreitende Pferd erscheint mit kurzer Mähne, den Kopf leicht nach rechts gewendet.

Zu den beliebtesten Themen der Bronzekleinplastik in der Renaissance zählten Pferdedarstellungen, besonders geschätzt waren Kopien nach den monumentalen Pferden von San Marco, die eigentlich in keiner Bronzensammlung fehlen durften. Die Braunschweiger Statuette ist eine Reduktion nach einem dieser vier berühmten Rösser, die bis vor kurzem vor der Fassade der Markuskirche in Venedig aufgestellt waren; vor wenigen Jahren wurden sie durch Kopien ersetzt.

Die in der römischen Antike entstandenen feuervergoldeten Bronzen von San Marco waren 1204 nach der Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer in die Lagenstadt gebracht worden. Vor der Staats- und Palastkirche symbolisierten diese Trophäen die Macht Venedigs. Als Kunstwerke waren sie Vorbilder für zahlreiche Pferdedarstellungen.<sup>1</sup>

Recht getreu zitiert die Braunschweiger Bronze das entsprechende antike Vorbild, verzichtet allerdings auf das Halsgeschirr. Gegenüber dem sorgfältig gearbeiteten Braunschweiger Exemplar erscheint die Replik in der Ca'd'Oro in Venedig noch ein wenig subtiler in den Details und spannungsvoller in der Komposition.<sup>2</sup> Die Replik im Bargello in Florenz, die sich geringfügig unterscheidet, weist die gleiche Qualität wie die Braunschweiger Bronze auf.<sup>3</sup> Besonders subtil ist beim Braunschweiger Exemplar der Kopf des Pferdes gestaltet, wobei die Pupillen durch Vertiefungen präzise markiert sind.<sup>4</sup>

1 Zu den San Marco-Pferden und ihrer Nachwirkung s. Ausst. Berlin 1982; s. a. Weihrauch 1967, S. 49 ff.

2 Ausst. Berlin 1982, S. 134, Nr. 11

3 Alinari-Foto 17257

4 Eine weitere Fuß befand sich in der Slg. Margarete Oppenheim, Aukt. Böhler, München, 18.–20. 5. 1936, Nr. 32; eine leicht variierte Replik im Kunsthist. Museum in Wien (Ausst. Schallaburg 1976, Nr. 152)

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 145

## Andrea Briosco, genannt Riccio

Andrea Briosco, der nach seinem Kraushaar Riccio genannt wurde, dürfte 1470 in Trient geboren sein. Sein Vater war Goldschmied und bereits vor der Geburt Riccios in Padua tätig, wohin die Familie kurze Zeit später übersiedelte. Bei seinem Vater erhielt Riccio eine Ausbildung als Goldschmied, das Arbeiten in Bronze und Ton erlernte er offenbar bei Bartolomeo Bellano, der Mitarbeiter Donatellos gewesen war. Riccio vollendete das letzte dokumentierte Werk seines Lehrers, das Grabmal für den Gelehrten Pietro Roccabonella in S. Francesco in Padua (1498). Auch komplettierte er den alttestamentarischen Reliefzyklus, den Bellano in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts für die Chorschranken des Santo in Padua geschaffen hatte, mit zwei Reliefs (1507 vollendet). Zu diesem Zeitpunkt erhielt Riccio den Auftrag für sein bedeutendstes Werk, den monumentalen bronzenen Osterleuchter im Santo, der 1516

fertiggestellt wurde. Kurze Zeit danach entstand das aufwendige Grabmal für die Gelehrten Girolamo und Marcantonio della Torre (S. Fermo, Verona), dessen Bronzereliefs sich heute im Louvre, Paris, befinden. Zu den größeren Werken des Künstlers zählen Terrakotten, wie zum Beispiel die Beweinungsgruppe aus S. Canziano in Padua (teilweise erhalten) und die große Madonnenfigur in der Scuola del Santo. Riccio starb 1532 in Padua.

Die bedeutendsten Schöpfungen Riccios und der Renaissanceplastik überhaupt sind sicherlich seine Bronzestatuetten, deren Themen sich vor allem aus dem intensiven Kontakt des Künstlers zu führenden Gelehrten der Universitätsstadt Padua erklären lassen. Riccios Bronzestatuetten, wie z. B. die Hirtengestalten oder Satyrn, die sich vage an antiken Vorbildern orientieren, erweisen sich in der Verschmelzung von harmonischen Formen und lyrischem Stimmungsgehalt Gemälden von Giorgione ebenbürtig. Riccios Kompositionen dürften bereits zu seinen Lebzeiten in seiner Werkstatt, in der auch Familienmitglieder tätig waren, und besonders in seiner Nachfolge reproduziert bzw. nachgeahmt worden sein. Eine kritische Aufarbeitung des durch zahlreiche unrichtige Zuschreibungen verunklärten Œuvres Riccios steht noch aus.

Literatur: Bode 1907–12, S. 23 ff. – Planiscig 1927. – Pope-Hennessy 1963 S. 18 ff. – Weihrauch 1967, S. 99 ff. – Rignoni 1970, S. 217 ff. – Radcliffe 1972. – Sartori 1976, S. 198 ff. – Draper 1978. – Radcliffe 1982. – Stone 1982, S. 111 ff. – Jestaz 1983. – Radcliffe 1983. – Ausst. London 1983, S. 371 ff. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985. – Radcliffe 1986, S. 185 ff. – Krahn 1988

## 9

### Satyressa

NACH ANDREA RICCIO, Modell um 1520/30  
Fuß Italien oder Niederlande, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 26 cm (linker Fuß bis Kopf)

Bronze, hellbraune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Am Kopf oben runde Öffnung. An der Unterseite des linken Oberschenkels mit Schraubgewinde montiert. Daneben mit Tinte 1 und rotes Dreieck.

Inv. Nr. Bro 1

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht zu identifizieren.

Eine Satyressa, ein weibliches Mischwesen mit menschlichem Körper und behaarten Bocksbeinen, präsentiert sich sitzend mit angezogenem und zur Seite gespreiztem rechtem Bein. Der rechte Arm ist seitlich ausgestreckt, der Kopf mit kunstvoll gestaltetem Haartracht, die von einem Blätterkranz, einer Perlenkette und einem Diadem mit Bändern geschmückt wird, ist ebenfalls zur rechten Seite gerichtet.

Die Satyressa ist eine späte Variante einer Figur, die zu einer Zweiergruppe gehört: Die Bewegung des rechten Armes und die Körperwendung erklärt sich durch ein zu ergänzendes männliches Pendant, einen neben ihr sitzenden Satyr, der sich ihr auf zärtliche Weise zuwendet.





Kat. 9





Kat. 9, Detail

Solche vollständigen Figurengruppen gibt es im Victoria and Albert Museum in London (Abb.) und im Museum für Bildende Künste in Budapest.<sup>1</sup> Die weibliche Figur der Londoner Gruppe entspricht zwar in ihrer Körperhaltung mit dem erhobenen rechten Bein dem Braunschweiger Exemplar, doch unterscheidet sie sich in der Gestaltung des Haarschmucks, den fehlenden Hörnern und auch in der Behaarung der Unterschenkel von der Satyressa der Braunschweiger Sammlung. Diese entspricht im Haarschmuck mit der Pilgermuschel über der Stirn, den Bändern, die vorn auf die Schultern fallen, wie auch in der Behaarung der Unterschenkel allerdings dem Exemplar in Budapest, das andererseits jedoch keine Hörner besitzt.

Im Unterschied zum Londoner Bronzepaar, das in einem Guß entstand, setzte man die Budapester Gruppe aus zwei Einzelfiguren zusammen. Angesichts der zuvor genannten Detailunterschiede zum Londoner Original muß ausgeschlossen werden, daß das Braunschweiger Exemplar unmittelbar auf dieses zurückzuführen ist. Da die Budapester Satyressa das rechte Bein weniger erhoben hat, kann auch sie nicht die Vorlage für den Braunschweiger Guß gewesen sein. Somit dürfte dieser nach einem dritten, bisher unbekannten Vorbild entstanden sein, das das Londoner Original leicht variierte und möglicherweise in der gleichen Werkstatt wie die Budapester Gruppe entstanden ist, mit der sie in vielen Details übereinstimmt.

Es gibt keine Anzeichen dafür, daß zu der Braunschweiger Figur jemals ein männliches Gegenstück gehörte. In den Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts findet sich kein Hinweis auf eine Satyrgruppe oder einen zu ergänzenden Satyr, aber seltsamerweise auch nicht auf die Satyressa.

Die autographe Londoner Gruppe unterscheidet sich, abgesehen von der variierenden Komposition, auch in der Ausführung von der Budapester Bronze und besonders von der Figur in Braunschweig. Riccios subtil modelliertes Original ist auf der Oberfläche fein gehämmert: das kalte Metall erhält hierdurch im Licht eine lebendig vibrierende Wirkung. Die Budapester Gruppe erscheint dagegen recht hart und stumpf in der Oberflächengestaltung. Durch ihre glatte, glänzende Oberfläche unterscheidet sich die Braunschweiger Figur noch mehr von Riccios Original. Wie bereits Radcliffe darlegte, dürfte die Budapester Gruppe nicht sehr viel später als das Original in einer Paduaner Werkstatt, die über Modelle Riccios verfügte, entstanden sein.<sup>2</sup> Allerdings hatte man zu diesem Zeitpunkt das Vorbild bereits mißverstanden, denn beide Figuren wurden kompositionell unbefriedigend zusammengefügt; wegen der geänderten Beinhaltung der Satyressa passen sie nicht mehr richtig zusammen. So zeigen sich Divergenzen besonders in der Haltung des rechten Armes der Satyressa, der, in deutlichem Abstand von der Schulter der männlichen Figur, gleichsam in der Luft schwebt; auch der Blickkontakt zwischen beiden Gestalten ist verlorengegangen.



Zu Kat. 9. A. Riccio, Satyr und Satyressa, Bronze, Victoria and Albert Museum, London  
(Foto Victoria and Albert Museum, London)



Wohl in der gleichen Werkstatt wie die Budapester Gruppe entstand eine Variante der Satyressa als Teil eines kopulierenden Satyrpaars, diese Bronze befindet sich im Musée National de la Renaissance in Ecouen.<sup>3</sup> Die vordergründige Direktheit der Darstellung und die hölzern wirkende Komposition lassen vermuten, daß es sich hier eher um ein Pasticcio von Figurentypen Riccios handelt als um eine Schöpfung des Meisters selbst.

Im Unterschied zum Londoner Original und zur Budapester Replik läßt sich die Bronze in Braunschweig, die in der Literatur viel Beachtung fand, weniger genau einordnen. Man brachte sie bis vor kurzem in unmittelbare Verbindung zu Riccio. Radcliffe lokalisierte den Guß zuletzt nach Florenz um 1700.<sup>4</sup> Es ist jedoch nicht sicher, ob es sich überhaupt um einen italienischen Guß handelt. In der Helligkeit der Bronze, der harten Modellierung der Haare, der Gestaltung von physiognomischen Details und der Finger, die unförmig spitz zulaufen, erinnert der Guß am ehesten an niederländische Bronzen des 17. Jahrhunderts, wie sie in der Braunschweiger Sammlung zahlreich vorkommen. Es handelt sich dabei nicht selten um Nachgüsse nach italienischen Renaissancevorbildern, wie zum Beispiel einen knienden Satyr, der mit einem Vorbild des Severo da Ravenna verwandt ist (Kat. 13). Vielleicht wurde diese Figur als Pendant zur Satyressa angesehen.

Satyrgestalten gehörten zu den beliebtesten Sujets der Paduaner Renaissancekleinplastik. Den geistigen Hintergrund für dieses Genre bildeten die bukolische Dichtungen antiker Autoren, wie zum Beispiel Vergils *Bucolica*, aber auch zeitgenössische Werke vergleichbaren Inhalts, wie Jacopo Sannazaros Hirtenroman *Arcadia*. Hier – und besonders im Bereich der Kleinbronzen – konnte die „Vision freier und erfüllter Liebe, die die bukolische Dichtung durchzieht und die einst in den verflossenen Zeiten Arkadiens möglich war“ Gestalt annehmen.<sup>5</sup> In der Universitätsstadt Padua standen humanistisch gebildete Sammler in fruchtbarem Kontakt zu Künstlern und nahmen unmittelbar Einfluß auf die dargestellten Themen. Kein anderer Bildhauer vermochte die Atmosphäre Arkadiens mit seinen Hirten und Mischwesen auf vergleichbar ideale Weise bildnerisch darzustellen wie Andrea Riccio. Satyrgestalten kommen bei ihm allerdings nicht nur in idealisierter Weise vor. An seinem Hauptwerk, dem bronzenen Osterleuchter im Santo zu Padua, symbolisieren gefesselte Satyrn exemplarisch das Gegenteil von Tugend und Christentum.

Satyrstatuetten wurden häufig – vor allem bei Severo da Ravenna und Nachahmern Riccios – in dienender Funktion dargestellt, zum Beispiel als Kerzenhalter, wofür es auch in der Braunschweiger Sammlung ein Beispiel gibt (Kat. 13).

Für die Komposition der Londoner Bronzegruppe dürften Riccio sowohl erotische Darstellungen der Antike, zum Beispiel die sogenannte Pan-Daphnis-Gruppe, die in mehreren Exemplaren überliefert ist, als auch zeitgenössische Graphiken, zum Beispiel der Kupferstich mit der Satyrfamilie des Meisters I. B. mit dem Vogel, angeregt haben.<sup>6</sup> Riccios Satyrgruppe überzeugt durch die harmonische Verschmelzung von Poesie in zärtlichem Liebespiel, ausgewogener Komposition und phantasievoll-sensibler Detail- und Oberflächengestaltung. Sie zählt nicht nur zu den Hauptwerken

des paduanischen Künstlers, sondern gleichzeitig zu den eindrucksvollen Beispielen der Gattung Kleinbronze.

- 1 Ausst. London 1983, S. 377 f.; Balogh 1975, Nr. 192
- 2 Radcliffe 1986, S. 187
- 3 Jestaz 1983; Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 169; Radcliffe 1986, S. 187
- 4 Radcliffe 1986, S. 187
- 5 Blume in: Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 189
- 6 Haskell/Penny 1981, S. 286; Ausst. London 1983, S. 377

Literatur: Riegel 1887, S. 255, Nr. 1. – Bode 1907–12, Bd. 1, Taf. XLIV. – Bode 1922, Taf. 41. – Planiscig 1927, S. 260 f, Abb. 291. – Planiscig 1930, S. 18, Taf. LXIX. – Ausst. Amsterdam 1961/62, Nr. 52. – Jacob 1972, Nr. 3. – Balogh 1975, Nr. 192. – Ausst. Lübeck 1976, Nr. 28. – Ausst. London 1983, S. 377 f. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 463 ff. – Jacob 1986, S. 161 f. – Radcliffe 1986, S. 187. – Ausst. Wien 1987, Nr. 74. – Luckhardt 1991, S. 53

## 10

### Opferung eines Schweines

PADUA, UMKREIS VON ANDREA RICCIO, 2. Viertel 16. Jahrhundert

H. 7,5 cm, Br. 9 cm

Bronze, braune Patina, dunkle Flecken in der Mitte oben. Bohrtes Loch oben Mitte. Auf der Rückseite mit dunkler Tinte die Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: 226  
Inv. Nr. Bro 20

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 226 der antiken Plastiken: „Opfer der Ceres. Ein Basrelief von Bronze“ (H 29)

In einer Säulenhalle wird ein heidnisches Opfer vorbereitet. Zwei unbekleidete Jünglinge knien im Vordergrund, um ein Schwein zu schlachten. Auf einem Altar hinter ihnen lodert die Opferflamme, rechts davon steht ein bärtiger Priester mit einer Schale in der linken Hand. Zahlreiche Personen wohnen der Zeremonie bei, unter anderem links von der Mittelszene zwei Frauen, daneben zwei Musikanten, am rechten Rand ein junger und ein älterer Soldat.



Kat. 10



Die Plakette ist in zahlreichen Güssen überliefert.<sup>1</sup> Drei Reliefs weisen auf der Rückseite Bezeichnungen auf: RIZO seitenverkehrt auf dem Exemplar, das sich ehemals in der Sammlung Figdor befand, R<sub>0</sub>I bei dem Guß im Britischen Museum, London, und R bei der Version in der Skulpturensammlung, Berlin.<sup>2</sup> Diese Beschriftungen wurden lange als Signaturen von Andrea Riccio gedeutet, dem die Plakette deshalb zugeschrieben worden war. Jestaz erklärte jedoch, wie schon Molinier<sup>3</sup>, diese Bezeichnungen nicht als Künstlersignaturen, sondern als Gießermarken, die auf Riccios Werkstatt verweisen.

Plaketten, die solche rückseitigen Bezeichnungen aufweisen, sind stilistisch höchst unterschiedlich, im Stil häufig altertümlich. Sowohl in der Komposition, als auch der Faktur stimmen diese kleinen Reliefs nicht mit den gesicherten Werken Riccios überein, die in der Regel nur als Unikate ausgeführt wurden. Somit ergibt sich, daß gerade die 'signierten' Plaketten keine autographen Werke des Künstlers darstellen. Möglicherweise waren als Gießer, aber auch als Entwerfer, Familienmitglieder von Andrea Riccio tätig: der Vater Ambrogio und die Brüder Battista und Galvan, die alle, wie auch Riccio selber, als Goldschmiede ausgebildet waren.<sup>4</sup>

Die Plakette mit dem Schweinsopfer orientiert sich kompositionell an Reliefs von Andrea Riccio: den Opferszenen vom Osterleuchter (Santo, Padua) und vom Grabmal Della Torre (Louvre, Paris).<sup>5</sup> Das Grabmalsrelief aus Riccios Spätzeit muß der Plakette vorausgegangen sein, denn sie zitiert die Gruppe der knienden Jünglinge mit dem Schwein. Auch die Gestalt des Priesters, der mit einer Schale neben dem Altar steht, ist hier vorgebildet. In der kleinen Plakette sind die Zusammenhänge jedoch nicht mehr ganz deutlich, so hält der Priester die Schale waagerecht, während er beim Della-Torre-Relief den Inhalt ins Feuer gießt. Wie schon Jestaz betonte, sind die Zusammenhänge zwischen der Plakette und Riccios Reliefs nur ikonographisch.<sup>6</sup> Die bewegten Figuren mit ihren kleinen runden Köpfen besitzen nicht den Ernst und die Strenge der Gestalten des Bildhauers. Auch die frührenaissancehaft zierliche Säulenhalle widerspricht den Architekturdarstellungen Riccios.

1 Ausst. Cleveland 1975, Nr. 92 (mit Anführung zahlreicher Exemplare ohne den Braunschweiger Guß)

2 MacLagan 1924, S. 23; Pope-Hennessy 1965, S. 65; Bange 1922, Nr. 369

3 Molinier 1886, Bd. 1, S. 158

4 Jestaz 1989, S. 198

5 Planiscig 1927, Abb. 342, 487

6 Jestaz 1989, S. 195

Literatur: Riegel 1887, S. 257, Nr. 20



Kat. 11

## 11

### Bacchantische Szene

OBERITALIEN, 1. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 2,8 cm, Br. 3,4 cm

Bronze, braune Patina

Ohne Inv. Nr.

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht zu identifizieren.

Das unregelmäßig ausgeschnittene Bildfeld, das an der linken Seite fragmentiert sein könnte, zeigt eine bacchische Szene, unter einem zwischen Bäumen gespannten Sonnensegel. Im Vordergrund erscheint in Rückenansicht eine leicht drapierte, liegende Frau, die sich nach links wendet. Hinter und über ihr gestikuliert eine wahrscheinlich männliche Gestalt. Rechts sitzt auf einem Felsen ein Knabe, der auf einer Flöte spielt.

Das Relief setzt arkadische Darstellungen der paduanischen Hochrenaissance-Kleinplastik voraus sowie Aktdarstellungen Giorgiones und seines Umkreises. In der ambitionierten räumlichen Darstellung der Figuren und ihrer Zuordnung geht das Relief über die Vorbilder der Riccio-Zeit hinaus. Auch in seiner weichen Modellierung vertritt es eine etwas spätere Stilstufe. Der unregelmäßige Umriß, der wahrscheinlich vom Schöpfer dieses kleinen Bildwerks beabsichtigt war, macht es gleichsam zu einem antiken Fragment. Auch das mythologisch-erotische Thema trug dazu bei, daß man das Relief als antik ansah.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



## PADUA ODER VENEDIG, Anfang 16. Jahrhundert

H. 9,8 cm

Bronze, über hellbrauner Patina schwarzer Lack und darüber Reste grünen Lacks. Schweif angesetzt. Große runde Flickstelle auf dem Rücken. Mit einer Schraube unter dem rechten Hinterbein montiert.

Inv. Nr. Bro 157

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 118 der modernen Bronzen, eines von: „Zwey Pferde[n]. 5 Zoll hoch“ (H 29)

Ein springendes Pferd mit erhobenen Vorderbeinen und zur Seite gewendetem Kopf trägt um den Hals einen Gurt, an dessen Vorderseite eine Maske aufgehängt ist.

Die sehr lebendig modellierte und ausdrucksstarke Statuette dürfte ursprünglich keine Einzelfigur gewesen sein. Wahrscheinlich war sie Bestandteil eines bronzenen Schreibtischgeräts, das von Philipp Hainhofer an Herzog August vermittelt worden war: „Ein springend Metallines Roß auf 3-anglichem zierlichem fuß, darbey ein Metallines schneggen vnd eine capi santj schaaalen ad vivum gegossen, dinten vnd streupulver darein zuthun.“<sup>1</sup>

Man kann sich die Figur demnach auf einem ähnlichen Sockel montiert vorstellen wie die Atlas-Statuette (Kat. 14), die ebenfalls von Hainhofer an den Braunschweiger Hof geliefert wurde. Naturabgüsse von einer Schnecke und einer Muschel dienten als Behälter für Tinte und Streupulver. Im Londoner Kunsthandel befand sich vor einigen Jahren ein vergleichbares Gerät, ebenfalls mit dem Typ unseres Pferdchens, das allerdings mit Flügeln ausgestattet ist und somit Pegasus darstellt.<sup>2</sup>



Kat. 12

Darüber hinaus ist das Springende Pferd in etlichen Repliken beziehungsweise Varianten überliefert, die wohl ebenfalls aus dem ursprünglichen Kontext herausgelöst sein dürften. Die Exemplare unterscheiden sich in der Detailgestaltung, zum Beispiel in der Modellierung der Haare und des Schweifes; es existieren Fassungen mit und ohne Satteldecke (zwei Exemplare im Bargello, Florenz). Darüber hinaus gibt es auch Varianten mit Reiterfigur, zum Beispiel mit einem Affen.<sup>3</sup> Die zahlreichen Repliken verdeutlichen die Popularität dieser Komposition.

Die Braunschweiger Statuette, die im Vergleich zu den meisten anderen Exemplaren die Vorderbeine nur wenig erhoben hat, zeichnet sich durch eine sehr lebendige Modellierung und differenzierte Detailgestaltung aus. Sie trägt auf der Brust eine Maske, die sicherlich von entsprechenden Motiven bei den San Marco-Pferden in Venedig, inspiriert ist (s. Kat. 8).<sup>4</sup> Dieses Detail, wie aber auch die Oberflächengestaltung und der ursprüngliche Zusammenhang als Teil eines Schreibtischgeräts sprechen für eine Entstehung der Bronze in Venedig oder Padua zu Anfang des 16. Jahrhunderts, vielleicht in der Werkstatt oder im Umkreis von Severo da Ravenna.

1 Gobiet 1984, S. 847

2 Aukt. Sotheby's, London, 13. 12. 1979, Medieval, Renaissance and Baroque Works of Art, Nr. 169

3 Aukt. Lepke, Berlin, 5.–7. 11. 1912, Antiquitäten aus dem Besitz der Firma M. Salomon, Nr. 354

4 Dieser Schmuck ist bei den Großbronzen nicht erhalten, aber durch graphische Darstellungen dokumentiert, s. Ausst. Berlin 1982, Abb. 67, 72

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 157. – Jacob 1972, Nr. 7. – Ausst. Braunschweig 1976/77, Nr. 48. – Ausst. Cloppenburg ... 1977, Nr. 37

## Severo da Ravenna

1496 ist der Künstler zum ersten Mal in Ravenna dokumentarisch nachweisbar. Im Jahre 1500 schloß er in Padua einen Vertrag zur Herstellung einer Marmorfigur, Johannes den Täufer darstellend, für eine Nische im Santo, Padua; 1502 war diese Figur vollendet. In dem 1504 erschienenen Traktat 'De Sculptura', das der Humanist Pomponius Gauricus in Padua verfaßt hatte, wird Severo als der ideale Bildhauer bezeichnet, da er im Stande war, in unterschiedlichen Materialien, besonders in Erz, dem bereits in der Antike am höchsten geschätzten Werkstoff, zu arbeiten. Allerdings wurde seine fehlende Kenntnis klassischer Literatur bemängelt. 1509 verließ Severo Padua, 1511 ist seine Werkstatt wieder in Ravenna nachweisbar, wo er wahrscheinlich noch Jahrzehnte tätig war; gestorben ist er vor 1538. Nach Severos Tod wurde die Werkstatt von seinem Sohn Niccolò mindestens bis nach 1544 fortgeführt, wahrscheinlich noch weit bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein.

Severo scheint der produktivste Bronze-Kleinplastiker während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien gewesen zu sein. Durch die in seiner Werkstatt ausgeübte Gußtechnik des indirekten Verfahrens, die zahlreiche Wiederholungen nach einem Modell erlaubt, konnten Severos



Kompositionen geradezu seriell hergestellt werden, anders als etwa bei seinem Paduaner Kollegen Riccio (s. Kat. 9), der sich noch der traditionellen Technik, dem Guß mit verlorener Form, bediente. Ausgehend von der für Severo dokumentierten Marmorfigur im Santo, dem signierten Bronzedrachen (Slg. Blumka, New York) und einem erst unlängst wiederentdeckten Satyr mit der Signatur SE konnten dem Künstler etliche kleinformatige Bronzearbeiten zugeschrieben werden. Als seine Meisterwerke gelten: die Statuette Johannes der Täufer (Ashmolean Museum, Oxford), Sebastian (Louvre), Neptun auf dem Meerungeheuer (Frick Collection, New York) und eine in mehreren Repliken bekannte Christophorus-Figur. Severos Formensprache läßt sich auf Quellen unterschiedlicher Provenienz, besonders Andrea Mantegna, Riccio und die Lombardi-Werkstatt zurückführen.

Literatur: Gauricus 1886, S. 82 f., 258 f. – Planiscig 1935. – Pope-Hennessy 1963, S. 22. – Weihrauch 1967, S. 112 ff. – Pope-Hennessy 1970, S. 126 ff. – Jestaz 1972. – Sartori 1976, S. 36 f. – Middeldorf 1977, S. 290. – Munhall 1978. – Stone 1982. – Avery/Radcliffe 1983. – Ausst. London 1983, S. 386. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985. – de Winter 1986. – Radcliffe 1992, S. 204 ff.

### 13

#### Kniender Satyr

NACH SEVERO DA RAVENNA, Modell um 1520  
Guß Italien oder Niederlande, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 17,9 cm

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Die ehemals eingeschraubte Kerzentülle verloren, der Ansatz glatt abgefeilt. Rundes Loch am Ringfinger der linken Hand mit Bronze ausgefüllt (wahrsch. zur Montierung eines Tintenfassens). Rechter Fuß und linkes Knie mit Schraubgewinden befestigt.

Inv. Nr. Bro 220

In den Inventaren H 18 und H 29 wahrscheinlich als Nr. 77 der modernen Bronzen: „Ein Faun“ (H 29)

Ein auf dem linken Bein kniender Satyr, ein männliches Mischwesen mit menschlichem Oberkörper, Bocksbeinen, Spitzohren und Hörnern hält in seiner ausgestreckten Rechten ein Füllhorn, in das ursprünglich eine Kerzentülle eingeschraubt war. Der leicht erhobene Kopf der bärtigen Gestalt blickt in Richtung des rechten Armes.

Die Bronze gelangte vermutlich durch die Vermittlung des Augsburger Kunsthändlers Philipp Hainhofer in die Braunschweiger Sammlung. In einem Kunstschränk, der erst nach Hainhofers Tod in Braunschweig eintraf, muß sich, gemäß der Beschreibung Hainhofers, eine Satyrstatuette befunden haben: „ein hübscher künstlicher sauber verschnitner auf einem fuß kniender Satyrus, welcher in der rechten hand ein cornucopiam, ein brennende Kerzen darinzustecken emporhebet, mit der lincken hand einen Krug, zu einem schreibzeug zugebrauchen, fasset.“<sup>1</sup>

Die Gestalt des knienden Satyrs läßt sich auf eine Komposition von Severo da Ravenna aus dem frühen 16. Jahrhundert zurückführen, die in zahlreichen Repliken und Varianten unterschiedlicher Qualität Verbreitung fand. Die Braunschweiger Bronze folgt nicht unmittelbar dem von Severo geschaffenen Urtyp, von dem sich ein erst kürzlich bekannt gewordenes Exemplar mit der eingravierten Signatur SE in Schweizer Privatbesitz befindet<sup>2</sup>, sondern einer Variante, die ebenfalls in etlichen Exemplaren überliefert ist. Ein Exemplar, das bereits in einem vor 1685 verfaßten Inventar der Sammlung Ludwigs XIV. aufgeführt wird, befindet sich im Louvre.<sup>3</sup> Diese Satyrfiguren unterscheiden sich von der Urversion Severos durch die Bartgestaltung und vor allem die Haltung des erhobenen rechten Armes, der nicht angewinkelt, sondern nahezu ausgestreckt ist. Es läßt sich kaum klären, wer für diese Veränderungen des ursprünglichen Modells verantwortlich war; Severo selber dürfte dafür nicht in Frage kommen. Vielleicht entstand die Variante im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts in einer Paduaner oder oberitalienischen (ravennatischen?) Werkstatt, die über Modelle Severos verfügte.

In der erhobenen Rechten hielt die Braunschweiger Figur ursprünglich eine Kerzentülle, mit ihrer Linken umfaßte sie, den Angaben Hainhofers folgend, einen Krug, der als Tintenfaß benutzt werden konnte, entsprechend dem Exemplar aus der Sammlung Ludwigs XIV. Ursprünglich waren vergleichbare kniende Satyrfiguren, die in dienender Funktion als Schreibtischutensilien Verwendung fanden, auf dreieckigen Bronzepostamenten montiert (vgl. die Atlasfigur Kat. 14).



Kat. 13, Detail





Kat. 13



Die Braunschweiger Bronze ist zwar recht sorgfältig ausgeführt, doch erscheint sie in der Modellierung und auch in Details vereinfacht und vergrößert gegenüber dem Exemplar aus der Sammlung Ludwigs XIV. Deutlich wird dies zum Beispiel in der Gestaltung der Haare, die kaum plastisch definiert sind, sondern, besonders an den Beinen, sich in die Körperoberfläche einfurchen. Geradezu ornamental erscheint die Behaarung um die Brustwarzen. Während beim Exemplar der königlichen Sammlung in Paris die Hörner schwungvoll geformt sind, weist die Braunschweiger Figur nur unförmige Stümpfe auf. Aus dem ursprünglich sehr lebendigen animalisch-triebhaften Mischwesen Severos – und dann der nobleren Variante im Louvre – ist ein relativ harmlos dreinschauender Leuchterträger geworden. Es scheint sich dabei nicht um einen Abguß nach einem älteren Modell, sondern um eine freie Nachahmung zu handeln.

Die Helligkeit der Bronze und die Faktur lassen eine Entstehung des Braunschweiger Exemplares in Italien fraglich erscheinen. Sie dürfte wohl eher nördlich der Alpen, vermutlich in den Niederlanden, zu lokalisieren sein. Manche Details, wie zum Beispiel die sehr flach anliegenden, unplastisch wirkenden Ohren oder die Form der Fingernägel lassen sich mit Güssen der Turkelsteyn-Werkstatt vergleichen. Die Beliebtheit des Knienden Satyrs in den Niederlanden dokumentiert zum Beispiel auch das Vorhandensein einer solchen Figur in der Amsterdamer Sammlung Jacobus de Wilde um 1700, wo man sie als antik ansah.<sup>4</sup>

Für die Komposition des knienden Satyrs könnte Severo Anregungen durch antike Bronzestatuetten erhalten haben. Weihrauch verwies in diesem Zusammenhang auf eine sehr ähnliche, thematisch entsprechende etruskische Figur in den Staatlichen Antikensammlungen in München.<sup>5</sup> Den geistigen Hintergrund für das Aufkommen des Satyrthemas zu Anfang des 16. Jahrhunderts bot die neu belebte bukolische Dichtung, in der solche pagane Gestalten auftraten (vgl. Kat. 9).<sup>6</sup> Wie populär das Satyrgenre auch noch in den folgenden Jahrhunderten war, dokumentiert nicht nur der Braunschweiger Guß, sondern auch die Tatsache, daß derartige Figuren bis ins 19. und 20. Jahrhundert kopiert beziehungsweise gefälscht wurden.<sup>7</sup>

1 Gobiet 1984, S. 847

2 Avery/Radcliffe 1983, S. 111 ff.

3 Rechte Hand fehlt, s. Migeon 1904, S. 112, Nr. 78, Ausst. Bordeaux... 1975, Nr. 44; eng verwandt eine Replik ehem. Slg. Seligmann, Paris (Planiscig 1927, Abb. 419); im Louvre außerdem ein zweites, sich unterscheidendes Exemplar (Planiscig 1927, Abb. 418); auch der Bildhauer François Girardon besaß einen Guß dieses Typs (Souchal 1973, Abb. 163)

4 Wilde 1700, Nr. XLVII; s. auch Ausst. Amsterdam 1992, Bd. 1, Nr. 202

5 Weihrauch 1967, S. 58 ff, Abb. 62

6 Zur Interpretation s. Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 449

7 S. Radcliffe 1986, S. 185; Weihrauch 1967, Abb. 572

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Jacob 1972, Nr. 1. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 155

## 14

### Schreibtischgerät mit kniendem Atlas

NACH SEVERO DA RAVENNA

Guß nordalpin, frühes 17. Jahrhundert

H. 21,6 cm

Bronze, braune Patina, mit Resten stumpfen, schwarzen Lacks. Figur, Basis und beide Gefäße (eines mit Deckel) separat gegossen, zusammengeschraubt.

Inv. Nr. Bro 212

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 334 der antiken Geräte: „Ein Schreibzeug in eines niederknien alten Mannes, der ein Gefäß auf der Schulter trägt. Es hat ein dreieckiges Piedestal, worauf noch ein anderes Gefäß steht. Bronze“ (H 29)

Eine unbekleidete, auf dem rechten Bein kniende, bärtige Gestalt, die den Kopf zur Seite empor gewendet hat, hält mit der erhobenen Rechten ein Gefäß mit abnehmbarem Deckel, das mit einem Schraubgewinde in der rechten Schulter befestigt ist. Mit der Linken stützt sich die Figur auf ein dreieckiges, an den Außenseiten floral verziertes Postament, das an den Ecken von Bocksfüßen getragen wird. Außerdem ist ein Gefäß, das als Tintenfaß benutzt werden konnte, auf dem Postament befestigt.



Kat. 14



Die Figur des knienden Mannes folgt einem paduanischen Vorbild aus dem frühen 16. Jahrhundert, das in zahlreichen Repliken unterschiedlicher Qualität als Bestandteil von Schreibtischgeräten Verbreitung fand. Unter den bekannten Exemplaren ragt die prachtvolle Bronze in der Frick Collection, New York, qualitativ und auf Grund ihrer Größe und Vollständigkeit hervor.<sup>1</sup> Es könnte sich hier um den Prototyp handeln, der dann in kleinerem Format kopiert wurde. Die New Yorker Bronze zeigt eine als Atlas zu deutende Figur, die auf ihren Schultern einen Himmelsglobus trägt, der als Öllampe benutzt werden konnte. Bekrönt wird der Globus von einem stehenden Knäblein, von dem sich ein Nachguß in der Braunschweiger Sammlung befindet (Kat. 15). Die meisten der kleinen Versionen des Atlas, zum Beispiel das Exemplar in der Berliner Skulpturensammlung, folgen der Trägerfigur der Frick Collection in Form und Stil recht getreu, so daß anzunehmen ist, daß auch sie in der gleichen Werkstatt ausgeführt wurden.<sup>2</sup>

Die Bronze der Frick Collection wie auch ihre Repliken wurden traditionell mit Andrea Riccio in Verbindung gebracht, doch scheint eine Zuweisung an diesen Künstler nicht überzeugend. In ihrer Komposition erscheint die Atlasfigur als eine Variante des knienden Satyrs von Severo da Ravenna.<sup>3</sup> Für eine Zuschreibung des knienden Atlas an ihn dürfte neben der anatomischen Gestaltung besonders die Physiognomie sprechen. In ihren animalischen Gesichtszügen – zum Beispiel beim Berliner Exemplar – erinnert die Figur an Severos Fabelwesen, zum Beispiel den signierten Drachen in der Sammlung Blumka, New York<sup>4</sup>, einen Triton in der Berliner Skulpturensammlung<sup>5</sup> und nicht zuletzt auch den Typ des zuvor erwähnten Satyrs, der ebenfalls den Mund leicht geöffnet hat, wobei die Zähne sichtbar werden (vgl. Kat. 13).

Die Braunschweiger Bronze ist sehr grob und vereinfacht in der Ausführung. Sie wurde nach dem Guß nur summarisch überarbeitet; Nähte an der rechten Körperseite sind trotz Feilspuren noch erkennbar. Der qualitative Unterschied zu den Güssen der Severo-Werkstatt zeigt sich besonders in der wenig artikulierten Physiognomie und der Haargestaltung. Auch nördlich der Alpen wurde Severos Prototyp rezipiert, zum Beispiel in einer Herkules-Kyknos-Gruppe im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und einer sehr fein ausgeführten Atlas-Figur in Schloß Kirchheim (Sammlung Fugger).<sup>6</sup> Wo der Braunschweiger Guß entstanden ist, läßt sich nicht klären.

Die Bronze ist wohl durch den berühmten Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer an Herzog August d. J. verkauft worden: „ain antichischer schreibzeug vnd streebüchß, die der atlaß trägt, alles von brunzo.“<sup>7</sup> Offensichtlich galt das Objekt damals als antik, weshalb man die mangelhafte Ausführung in Kauf nahm; auf dem Schreibtisch des humanistisch gebildeten Herzogs dürfte es einen Ehrenplatz erhalten haben (s. Kat. 3).

1 Pope-Hennessy 1970, S. 106 ff.

2 Zu den Repliken s. Bode 1930, Nr. 75; Pope-Hennessy 1970, S. 106 ff.; Ausst. Cleveland 1975, Nr. 90

3 Avery/Radcliffe 1983, S. 111 ff.; Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 103

4 Planiscig 1935, S. 75 ff.; Avery/Radcliffe 1983, S. 107 ff.

5 Bode 1930, Nr. 88



Kat. 15

6 Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 309; Lieb 1958, S. 222, Abb. 243  
7 Gobiet 1984, S. 810

Literatur: Riegel 1887, S. 270, Nr. 212. – Krahn 1990, S. 1214 f., Abb. 4

## 15

### Stehender Knabe

#### NACH SEVERO DA RAVENNA

Guß wahrscheinlich Italien, 17. Jahrhundert

H. 6 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Mitgegossene konische Schraube.

Inv. Nr. Bro 189

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der stehende nackte Knabe hat die Arme seitlich erhoben und blickt nach unten. Die rautenförmige Plinthe, die mitgegossen ist, sollte vermutlich in ein Gerät eingesetzt werden.

Der grobe Braunschweiger Guß folgt einem Paduaner Vorbild aus dem frühen 16. Jahrhundert, das als Aufsatzfigur für verschiedene Schreibtischgeräte benutzt wurde.<sup>1</sup> Die überzeugendste Version bekrönt einen Himmelsglobus, den eine Atlas-Figur auf ihrem Rücken trägt (Frick Collection, New York, vgl. Kat. 14).<sup>2</sup> Dort ist der Knabe als segnender





Kat. 16



Christus zu deuten. Von dieser wohlproportionierten, plastisch durchgearbeiteten Figur, die wahrscheinlich von Severo da Ravenna geschaffen wurde, ist die Braunschweiger Replik weit entfernt. Sie gehört wahrscheinlich zu einer Serie mangelhaft ausgeführter Pseudo-Antiken in der Braunschweiger Sammlung (Kat. 79–92), zu der auch Nachahmungen von Renaissance-Bildwerken zählen.

- 1 Z. B. auf einer Öllampe in Bootsform im Victoria and Albert Museum, London
- 2 Pope-Hennessy 1970, S. 106 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 189

## 16

### Ziegenbock

NACH EINEM PADUANISCHEN MODELL (VON SEVERO DA RAVENNA ?), 2. Viertel 16. Jahrhundert  
Guß Italien, wahrscheinlich 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 16,8 cm, L. 20 cm

Bronze, grauer Firnis über heller Naturpatina. Reparierte Bruchstellen am linken Vorder- und Hinterhuf. Rechtes Hinterbein angesetzt. Spitze des rechten Horns repariert. Fehlstelle am linken Horn. Am Bauch gefüllte Kernhalteröffnungen. Mit Gewinden unter den Füßen montiert.

Inv. Nr. Bro 161

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 209 der antiken Plastiken: „Ein Bock. Bronze“ (H 29)

Der stehende Ziegenbock hält seinen Kopf erhoben, das Maul ist leicht geöffnet.

Die Tierfigur kommt in zahlreichen Repliken unterschiedlicher Qualität vor, so daß davon ausgegangen werden kann, daß die Komposition über einen längeren Zeitraum hinweg und an verschiedenen Orten reproduziert wurde, worauf Radcliffe kürzlich hinwies.<sup>1</sup> Aus der Vielzahl der Güsse ragt das Exemplar im Palazzo Venezia in Rom qualitativ heraus.<sup>2</sup> Es dürfte am ehesten für eine Überprüfung der Zuschreibung geeignet sein.

Das Modell der Figur wird traditionell – seit Bode – Andrea Riccio zugeschrieben.<sup>3</sup> Der Paduaner Bildhauer hatte mehrfach Ziegenböcke dargestellt, zum Beispiel an seinem Hauptwerk, dem Osterleuchter im Santo, Padua. Auf einem Puttenfries im oberen Teil des monumentalen Kandelabers erscheint ein Knabe auf einem Ziegenbock reitend.<sup>4</sup> Besser vergleichbar ist die berühmte Kleinbronze des Hirten mit der Ziege Amalthea im Bargello, Florenz, die überzeugend Riccio zugeschrieben wird.<sup>5</sup> Beide Tierdarstellungen unterscheiden sich in ihren scharfen prägnanten Formen, besonders der Modellierung des Felles und ihren hageren Proportionen von den Einzelfiguren. Schwer vorstellbar für Riccio wäre die naive Art, mit der der Bauch der Ziege – beim Exemplar in Rom – regelmäßig mit isolierten Haarbüscheln strukturiert ist, ein Kennzeichen, das der Braunschweiger Guß in reduzierter Weise aufnimmt. Die betont reiche Haargestaltung mit ihren kleinteiligen Strähnen könnte man sich am ehesten von einem Künstler wie

Severo da Ravenna vorstellen, der seine Satyr- und Neptunfiguren mit voluminösen Bärten ausstattete. Er war es im übrigen, der im Unterschied zu Riccio, die serielle Produktion von Kleinbronzen in Padua praktizierte, wobei er nicht selten Formerfindungen Riccios auf eigene Weise weiterbildete.

Die Tierfigur stammt aus dem Themenkreis bukolischer Darstellungen, wie sie im humanistischen Ambiente Paduas geschätzt wurden. Die zahlreichen Güsse und darüber hinaus eine Reihe weiterer Ziegenfiguren, die auch als Reittiere für Satyren dienen konnten, demonstrieren die Beliebtheit dieses Genres.<sup>6</sup> Der Typ des Braunschweiger Ziegenbocks zeigt in lebendiger, realistischer Darstellung ein Haustier, das jedoch durch die antike bukolische Literatur, die damals viel gelesen wurde, 'geadelt' war.

Der qualitätvolle Braunschweiger Guß unterscheidet sich von dem Exemplar in Rom: Der Kopf ist nicht bekränzt, die Hörner sind weniger schwungvoll gebogen, die Haarbüschel am Bauch sind nicht plastisch gebildet, sondern eingekerbt. In der Modellierung und Ziselierung ist die Bronze härter, was sich besonders daran zeigt, wie sich die Haare über den Hufen scharf absetzen. Die zahlreichen Feilspuren, die Dünnwandigkeit des Gusses und ein angesetztes Bein sprechen für eine spätere Entstehung als der Prototyp, wohl erst im 17. Jahrhundert. Vergleichbar sind in der Braunschweiger Sammlung die Pferdefiguren nach Modellen von Francesco Fanelli (Kat. 94–96).

- 1 Radcliffe 1986, S. 186. Repliken: Skulpturensammlung, Berlin (Ausst. Münster... 1983, Nr. 67; das Ex. bei Bode 1930, als Nr. 77 aufgeführt, wurde 1937 versteigert: Aukt. Böhrer, München, 1./2. 6. 1937, Nr. 82); Fitzwilliam Museum, Cambridge; Bargello, Florenz (Massinelli/Tuena 1992, S. 136); Museo Arqueológico, Madrid (Coppel Areizaga 1989, Nr. 91); Museo Capodimonte, Neapel (Radcliffe 1986, Abb. 8); Louvre, Paris; Kunsthist. Museum, Wien (3 Ex.; Planiscig 1924, Nr. 68–70) und Privatbesitz
- 2 Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 183
- 3 Bode 1907–12, Bd. 1, S. 27
- 4 Planiscig 1927, Abb. 370; Cessi 1965, Taf. 27 (nach einem Gipsabguß)
- 5 Ausst. London, 1983, S. 374 f., Taf. 143, Nr. S 19
- 6 Zu diesem Komplex zuletzt: Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 183 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 161. – Weihrauch 1967, Anm. 149. – Jacob 1972, Nr. 12. – Ausst. Braunschweig 1978/77, Nr. 52. – Ausst. Münster... 1983, Nr. 67. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 185. – Jacob 1986, S. 161 f., Abb. 4. – Radcliffe 1986, S. 186

## 17

### Sitzender Knabe

NACH EINEM RAVENNATISCHEN VORBILD,  
2. Viertel 16. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich Italien, 17. Jahrhundert

H. 7,3 cm

Bronze, braune Patina. Gußfehler (Loch) unter dem rechten Arm. Kernhalteröffnung an der Oberseite des Kopfes mit Blei ausgefüllt. Zahlreiche kleine Bestoßungen am Rücken. Unterhalb des Gesäßes eine Gewindebohrung. Mit Holzdübel montiert.





Kat. 17

Inv. Nr. Bro 186

In den Inventaren H 18 und H 29 möglicherweise als Nr. 56 der antiken Plastiken: „Ein Kind. Bronze“ (H 29)

Ein sitzender, sich nach links wendender nackter Knabe hält in seiner Rechten einen Vogel, vermutlich einen Papagei.

Die Knabenfigur, die früher Peter Vischer d. Ä. beziehungsweise dessen gleichnamigem Sohn zugeschrieben wurde<sup>1</sup>, geht auf eine Gestalt an einem plastisch reich geschmückten bronzenen Kreuzfuß zurück, der sich in der Kathedrale von Ravenna befindet (Abb.).<sup>2</sup> Das Vorbild überragt die Braunschweiger Bronze qualitativ erheblich: Die Figur in Ravenna ist harmonisch im Aufbau, sie ist plastischer und detaillierter in der Modellierung. Mit der linken Hand stützt sich der Knabe auf den Schaft des Kreuzfußes, während die rechte Hand der Kleinbronze ins Leere greift.

Planiscig hatte den Kreuzfuß in Ravenna Girolamo und Aurelio Lombardi zugeschrieben. Ein Vergleich mit dem 1547 entstandenen bronzenen Kandelaber in der Casa Santa in Loreto, der für Aurelio Lombardi dokumentarisch belegt ist, zeigt jedoch andere Stilformen.<sup>3</sup> Zum Beispiel besitzen die Engel des Kandelabers ganz andere, schneckenförmig angelegte Frisuren als die Knaben des Kreuzfußes. In seinem Aufbau und den Dekorationsformen erinnert der Kreuzfuß eher an Bronzearbeiten von Severo da Ravenna. Wahrscheinlich schuf ihn ein Schüler oder jüngerer Mitarbeiter Severos, der auf ältere Modelle zurückgreifen konnte. In ihrer natürlichen Lebendigkeit unterscheiden sich die Knabengestalten des Kreuzfußes von den gesicherten Arbeiten Severos. Sie erinnern eher an eine Gruppe bewegter Frauenfiguren, vermutlich aus dem Umkreis des Künstlers.<sup>4</sup>

Bei der Braunschweiger Bronze handelt es sich sicherlich um einen späteren Guß nach einem reduzierten Modell.

Auf die Nachbearbeitung wurde wenig Wert gelegt. Die Bronze könnte zu einer Reihe von Pseudo-Antiken (Kat. 79–92) in der Braunschweiger Sammlung gehören. Diese Bronzen gehen meist auf reduzierte, fragmentierte Modelle zurück und weisen kaum Nachbearbeitung auf, was ihren Antiken-Charakter unterstreichen sollte. Die Knabenstatuette könnte andererseits der späten ravenantischen Werkstatttradition entstammen. Es stellt sich die Frage, ob der Ursprung der Pseudo-Antikenserie in Ravenna, oder zumindest im östlichen Oberitalien, zu suchen ist.

- 1 Zuerst Scherer 1919, S. 116 f., Abb. 4
- 2 Planiscig 1930, S. 33, Abb. 260. Dieser Zusammenhang wurde zuerst von Weihrauch erkannt (1951, S. 58)
- 3 Grimaldi, F./Sordi, K.: *Scultori a Loreto. Fratelli Lombardi, Antonio Calcagni e Tiburzio Vergelli*, Ancona 1987, S. 27, Taf. LVII
- 4 Ausst. Cleveland 1975, Nr. 79, 80; Ausst. Münster... 1983, Nr. 64; Winter 1986, S. 110. Diese Statuetten wurden häufig mit Severo selber in Verbindung gebracht. Eine bisher unbekannte größere Frauenstatuette wurde 1992 von der Skulpturensammlung Berlin erworben.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 186. – Scherer 1919, S. 116 f., Abb. 4. – Meller 1926, Taf. 25. – Bange 1949, Nr. 48. – Weihrauch 1951, S. 58



Zu Kat. 17. Ravenna, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Kreuzfuß, Bronze, Kathedrale, Ravenna (Foto Soprintendenza Ravenna)



NACH EINEM OBERITALIENISCHEN, PADUANISCHEN (?)  
VORBILD, 2. Viertel 16. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich nordalpin, nach 1600

H. 25,5 cm

Bronze, braune Patina. Figur mit Schraubgewinde befestigt, die übrigen Teile zusammengesteckt (s. u.). Hinter der bekrönenden Athenafigur ein Loch für die Montierung eines weiteren figürlichen Teiles. Der Speer, ehemals in der erhobenen Linken der Göttin, verloren.

Inv. Nr. Bro 18

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Das kandelaberförmige Räuchergefäß ist aus fünf Teilen zusammengesetzt:

- Die dreiseitige Sockelzone wird an den Ecken von bärtigen Masken getragen, deren gewundene Hörner durch Festons miteinander verbunden sind, über denen sich Muscheln befinden. Darüber erscheinen an den Seitenflächen des dreieckigen Sockels Masken und an den Ecken gefesselte Satyrn.
- Die Mittelzone wird von drei Sphingen gebildet, die durch Voluten voneinander abgesetzt sind, neben denen sich Muscheln befinden.
- Das eigentliche Räuchergefäß ist in seinem unteren Teil mit dem Mittelgeschoß zusammengeschraubt und mit Festons und Pilgermuscheln geschmückt. Das Gefäß, das an eine Urne erinnert, ist durch drei vertikale Öffnungen gegliedert.
- Eine stehende Minerva bekrönt das Gefäß.
- Davor befindet sich eine weibliche Büste.

In der Braunschweiger Sammlung existiert außerdem ein Teilstück eines weiteren Räuchergefäßes, das nur aus der Sockelzone besteht (Kat. 19).

Andrea Riccio, der bedeutendste Bildhauer der Paduaner Hochrenaissance hatte mit dem bronzenen Osterleuchter im Santo zu Padua, der 1516 vollendet war, nicht nur sein Hauptwerk, sondern auch das großartigste Bronzegerät seiner Zeit geschaffen.<sup>1</sup> Der monumentale Leuchter, der in seinem Aufbau an römische Kandelaber der Antike erinnert, diente als kompositionelles Vorbild für kleinformatige Bronzegeräte wie Räuchergefäße und Tintenfüßer. Man orientierte sich nicht nur am Aufbau des Osterleuchters, sondern übernahm auch figürliche Teile und Schmuckformen: gefesselte Satyrn, Sphingen, Masken, Festons und Muscheln. Das komplexe ikonographische Programm von Riccios Meisterwerk spielte bei dieser Rezeption kaum eine Rolle. Die motivische Verwandtschaft der kleinen Bronzegeräte führte dazu, diese – auch das Braunschweiger Räuchergefäß – Riccio beziehungsweise dessen Werkstatt zuzuordnen.

Die verschiedenen Repliken vom Typ des Braunschweiger Räuchergefäßes unterscheiden sich vor allem in der Form ihres oberen Abschlusses und in der Gestaltung der Sockelzone. Während zum Beispiel bei den Exemplaren im Metropolitan Museum, New York<sup>2</sup>, die Seitenfelder der Sok-

kelzone mit Masken geschmückt sind, besitzt das Exemplar im Rijksmuseum in Amsterdam<sup>3</sup> an dieser Stelle Reliefdarstellungen mit den Taten des Herkules, die auf Plaketten Modernos zurückgehen. Das Exemplar in der Wallace Collection, London<sup>4</sup>, das lediglich aus der Sockelzone besteht und als Tintenfaß verwendbar war, wird von Reliefs mit allegorischen Götterdarstellungen geschmückt, die sich jedoch künstlerisch nicht genau einordnen lassen. Ebenfalls als Tintenfaß verwendbar ist die Version in der National Gallery in Washington, die allerdings an ihren Seitenfeldern wieder Darstellungen nach Plaketten Modernos aufweist.<sup>5</sup>

Als Bekrönung dieser Geräte fungieren entweder Satyrn, der Kriegsgott Mars, eine Athenafigur oder ein Flammenbündel. Ein Räuchergefäß dieses Typs, das in Montfaucons Prachtpublikation antiker Kunstwerke von 1724 abgebildet ist, wurde wohl von einer kopulierenden Satyrgruppe, vermutlich der, die im Louvre erhalten ist, bekrönt.<sup>6</sup>

Die Austauschbarkeit einzelner Elemente verdeutlicht den compilativen Charakter dieser Bronzegeräte, der eine genauere künstlerische Einordnung erschwert und somit auch eine programmatische Interpretation fragwürdig erscheinen läßt.<sup>7</sup> Zwar lassen sich einzelne Elemente motivisch mit Riccio in Verbindung bringen, doch ist auszuschießen, daß ein so origineller Künstler einerseits eigene, aber auch fremde Werke (von Moderno) zu einem Pasticcio verbinden würde. Aus stilistischen Gründen scheidet auch Desiderio da Firenze, dessen einziges dokumentiertes Werk die bronzene Wahlurne in Padua ist, als Autor aus.<sup>8</sup> In die Diskussion gebracht wurde auch Moderno, weil dessen Reliefkompositionen einige dieser Bronzegeräte zieren.<sup>9</sup> Es ist jedoch nicht vorstellbar, daß der Künstler für die besonders schwachen und verschliffenen Plakettenrepliken, zum Beispiel bei dem ansonsten sehr qualitativollen Exemplar im Amsterdamer Rijksmuseum, verantwortlich sein könnte.

Das Braunschweiger Räuchergefäß ist im Maßstab erheblich kleiner als die anderen bekannten Exemplare; die Amsterdamer Bronze mit der bekrönenden Marsfigur hat eine Höhe von 40,5 cm. Es handelt sich somit nicht um einen Abguß nach einem älteren Modell, sondern um eine freie Kopie, die in zeitlichem und räumlichem Abstand zu den Prototypen entstanden sein dürfte. In den Einzelformen ist die Bronze weniger differenziert und subtil gestaltet. So sind zum Beispiel die Haare an den Beinen der Satyrn skizzenhaft modelliert (s. v. a. Kat. 19). Es ist kaum vorstellbar, daß die kleine Fassung gleichzeitig wie die größeren und qualitativolleren Originale geschaffen wurde. Eher wahrscheinlich ist eine Entstehung der Braunschweiger Kopie im 17. Jahrhundert als bewußte Antikenfälschung. Als antik wurden diese Räuchergefäße sowohl von Montfaucon, wie auch in den Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts angesehen.

Nur bei dem Braunschweiger Exemplar erscheint eine Athena als Bekrönungsfigur. Als Vorlage diente hier eine wohl etruskische Bronzestatue.<sup>10</sup> Ebenfalls singulär ist die Frauenbüste vor der Standfigur. Sie erscheint wie eine Schöpfung 'all'antica' aus der Paduaner Hochrenaissance, was annehmen läßt, daß es auch von diesen Bekrönungs-





Kat. 18



figuren Güsse aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts gegeben hat.

- 1 Planiscig 1927, S. 243 ff.
- 2 Planiscig 1930, Abb. 134 (ehem. Slg. Blumenthal); Montebello 1984, S. 148 f. (Slg. Linsky)
- 3 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 652
- 4 Mann 1931/1981, Nr. 66
- 5 In: The Taylor Collection, in: Connoisseur, XXXIV, Sept. 1912, S. 29
- 6 Montfaucon 1719–24, Bd. 1, Suppl. I, Taf. 50 ff. Die Figurengruppe ist jedoch nicht abgebildet, aus dem Begleittext geht hervor, daß sie die Scham verletzen würde und deshalb der Öffentlichkeit nicht gezeigt werden könne. S. auch Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 516 ff.
- 7 Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 231
- 8 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 652
- 9 Ausst. Northampton 1978, Nr. 124
- 10 Enking 1941, S. 106; eine Replik der Athena-Figur, die ebenfalls als antik galt, im Musée Calvet, Avignon (Pressouyre 1966, S. 262 ff.)

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 18. – Bode 1907–12, Bd. I, S. 28, Taf. 49. – Bode 1922, S. 48, Taf. 58. – Planiscig 1927, S. 324, Abb. 373. – Enking 1941, S. 106. – Holst, N. v.: Künstler, Sammler, Publikum, Darmstadt 1960, S. 43, 48. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 231

## 19

Sockelzone eines Räuchergefäßes

NACH EINEM OBERITALIENISCHEN, PADUANISCHEN (?)  
VORBILD, 2. Viertel 16. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich nordalpin, nach 1600

H. 6,7 cm

Bronze, braune Patina. Kleine Löcher an der Unterseite, je ein Löchlein an den Seitenfeldern. Unten Klebeetikett des 18. Jahrhunderts mit der alten Inventarnummer: Nro. 144. Inv. Nr. Bro 19



Kat. 19

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 144 der antiken Plastiken: „Ein Opferpriester auf einem dreieckigten Piedestal, woran drey Satyrs zur Verzierung befindlich sind. Bronze“ (H 29)

Es handelt sich bei der Bronze um die Replik der Sockelzone eines Räuchergefäßes, das sich ebenfalls in der Braunschweiger Sammlung befindet (s. Kat. 18). Es fehlen jedoch die Masken, die auf den Seitenfeldern von Kat. 18 appliziert sind und für deren Befestigung je ein Löchlein vorhanden ist. Geringe Unterschiede gibt es in der Modellierung, die hier noch skizzenhafter erscheint als bei dem kompletten Räuchergefäß. Dies zeigt sich zum Beispiel in den Architekturformen und in der Beinbehaarung der Satyrfiguren, die sehr spontan gekennzeichnet ist. Eine solche Oberflächengestaltung wäre für eine oberitalienische Kleinbronze der Hochrenaissance ungewöhnlich. Hierin unterscheidet sich die Braunschweiger Bronze recht deutlich von den frühen, größeren Räuchergefäßen wie dem Exemplar im Amsterdamer Rijksmuseum mit seiner präzisen Modellierung.<sup>1</sup> Der Guß dürfte in erheblichem zeitlichen Abstand zum Original, wohl erst im 17. Jahrhundert, entstanden sein, wie dies auch für das komplette Braunschweiger Räuchergefäß zutrifft. Es muß davon ausgegangen werden, daß beide Bronzen in der gleichen Werkstatt gegossen wurden. Wie das Inventar H 29 angibt, war im 18. Jahrhundert eine Statuette auf dem Sockel montiert.

- 1 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, S. 384, Nr. 652

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 19

## 20

Öllampe

OBERITALIEN, PADUA (?), 2. Drittel 16. Jahrhundert

H. 8,0 cm, L. 15,7 cm

Bronze, hellbraune Naturpatina, geringe Reste schwarzen Lacks. Augen des Maultieres und der Sitzfigur in Silber tauschiert.

Inv. Nr. Bro 6

In den Inventaren Nr. H 18 und H 29 als Nr. 338 der antiken Geräte: „Eine Lampe in Form eines Pferdekopfes, der von einem Satyr gehalten wird. Bronze“ (H 29)

Den Nacken eines Maultierkopfes umklammert ein sitzender, unbekleideter Zwerg mit den Beinen. Die Gestalt ist efeubekrönt und blickt mit weit geöffnetem Mund nach oben. Im Maul des Tieres befindet sich die Vorrichtung für den Docht, deren Unterseite mit einer Palmette geschmückt ist. Auf der Stirn des Tieres ist eine mit einer Rosette umgebene Öffnung, in die das Öl eingefüllt werden konnte. Der Maultierkopf ist mit Weinlaub geschmückt. An der Rückseite der Sitzfigur befindet sich ein aus Efeuzweigen gedrehter Henkel.

Antike Öllampen aus Bronze, die oft in Form von Masken und grotesken Köpfen gestaltet waren, dürften als Anregung für den Typ des Braunschweiger Geräts gedient haben, das in zahlreichen Repliken beziehungsweise Vari-





Kat. 20



Kat. 21

anten bekannt ist. Besonders beliebt war das Genre der figurativen Öllampen während des 16. Jahrhunderts im Veneto und dort vor allem in der Universitätsstadt Padua. Der Stellenwert solcher Kleinbronzen läßt sich daran ablesen, daß auch bedeutende Bildhauer in diesem Bereich tätig waren. Zu den Höhepunkten dekorativer Bronzegeräte zählen die phantasievoll gestalteten Öllampen Andrea Riccios, dem früher auch dieses Modell zugeschrieben wurde. Gemessen an seinen Schöpfungen wie der Öllampe in Schiffsform in der Frick Collection, New York<sup>1</sup>, entspricht der Typ der Braunschweiger Bronze jedoch nicht der Formensprache des Paduaner Hauptmeisters der Hochrenaissanceskulptur.<sup>2</sup>

Der Typ unserer Bronze ist häufig – und gelegentlich noch heute<sup>3</sup> – als antikes Werk angesehen worden. Zum Beispiel erscheint eine ähnliche Lampe auf dem Titelbild François Chauveaus für die Prachtpublikation von Charles Patins 'Familiae Romanae' aus dem Jahre 1663, wo sie gleichsam als antiker Bodenfund dargestellt ist.<sup>4</sup> Wie das Braunschweiger Exemplar wurden auch die entsprechenden Öllampen im Berliner Kunstgewerbemuseum und im Kunsthistorischen Museum in Wien erst im 19. Jahrhundert von den Antikensammlungen in die nachantiken Abteilungen überwiesen.<sup>5</sup>

Diese Repliken differieren von der Braunschweiger Bronze vor allem im Kopf der Sitzfigur, der meist mit einer phrygischen Mütze bekleidet ist, und in der Gestaltung der floralen Details. Die Ausführung des Braunschweiger Exemplars, das silbertauschierte Augen aufweist, ist insgesamt recht qualitativ. Details, wie etwa die eckige Form der Zehen und der Finger, aber auch die Form der Standfläche, lassen vermuten, daß die Braunschweiger Bronze etwas später als der Prototyp – also kaum vor der Mitte des 16. Jahrhunderts – entstanden ist.

Das große Interesse, das man den 'antiken' Öllampen, speziell dem Typ der Braunschweiger Bronze, noch im 17. und 18. Jahrhundert entgegengebracht, macht es sehr wahrscheinlich, daß auch damals Repliken und Fälschungen nach älteren Modellen entstanden. Noch im 19. Jahrhundert reproduzierte das Modell – auch in Eisen (Privatbesitz, Berlin).

- 1 Pope-Hennessy 1970, S. 72 ff.
- 2 Zu den Öllampen Riccios: Radcliffe 1972; s. auch Planiscig 1927; Frosien-Leinz, H.: Antikisches Gebrauchsgerät – Weisheit und Magie in den Öllampen Riccios, in: Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 226 ff.
- 3 Rolland, H.: Bronzes antiques de Haute-Provence, XVIIIe supplément à Gallia, Paris 1965, Nr. 356 (Ex. im Muséum Calvet d'Avignon); Boucher, S.: Antiquité et renaissance. Lampes plastiques en bronze des musées de Lyon, in: Bulletin des musées et monuments lyonnais, Bd. IV, 1970, S. 259 f.; Ausst. Paris 1988, Nr. 7
- 4 Montagu 1963, S. 30 f.; Abb. unseres Modells auch bei Montfaucon 1719, Bd. 5, Taf. 179, 141 (Variante mit phrygischer Mütze); eine Variante auch bei Licetus 1652, S. 823 f.
- 5 Pechstein 1968, Nr. 77 (mit Auflistung zahlreicher Repliken); Planiscig 1924, Nr. 47

Literatur: Riegel 1887, S. 255, Nr. 6. – Jacob 1972, Nr. 6. – Jacob 1986, S. 160, Abb. 3. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 213

## 21 Öllampe

NACH EINEM OBERITALIENISCHEN, PADUANISCHEN (?)  
MODELL, 2. Drittel 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 6,7 cm, L. 12 cm  
Bronze, rotbraune Patina, Reste schwarzen Lacks. Griff mit Nieten befestigt. Rosette auf dem Maultierkopf repariert.  
Auf der Unterseite eingeritzt: No. 35  
Inv. Nr. Bro 7  
In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 337 der antiken Geräte: „Eine Lampe des Bacchus in der Form eines Pferdekopfes, auf welchem hinterwärts ein Silen sitzt. Bronze“ (H 29)

Die Öllampe ist eine Variante von Kat. 20. Statt eines Zwerges umklammert hier ein Satyr den Nacken eines Maultierkopfes. Er hält sich an einem Tuch fest, das um die Rosette oberhalb des Maultierkopfes gewunden ist. Der relativ groß dimensionierte Schwanz des Satyrs ist als Haltegriff gebildet. Die Vorrichtung für den Docht im Maul des Tieres ist an der Unterseite mit einem floralen Dekor verziert.



Im Unterschied zur Öllampe Kat. 20, die in zahlreichen Repliken überliefert ist, läßt sich von dieser Version nur ein zweites Exemplar im Kunsthistorischen Museum in Wien nachweisen.<sup>1</sup> Die Braunschweiger Bronze zeigt in der Oberflächengestaltung Eigentümlichkeiten, die kaum für eine Entstehung im 16. Jahrhundert sprechen, also jenem Zeitraum, in den man die Komposition aus stilistischen Gründen datieren würde. So sind zum Beispiel die Ohren des Maultieres nicht nur mit angedeuteten Haaren ausgestattet, sondern durch eingetiefte Löchlein strukturiert. Ähnlich ist auch die Unterseite der Vorrichtung für den Docht verziert; das Rankenmuster an dieser Stelle ist kaum plastisch definiert. Vermutlich entstand die Reparatur des Griffs, der, ebenso wie die Standfläche, in harten Formen gebildet ist, schon bald nach dem Guß. Die Bronze dürfte nicht vor dem 17. Jahrhundert entstanden sein. Sie gehört wahrscheinlich zu einer Gruppe von Pseudo-Antiken in der Braunschweiger Sammlung (Kat. 79–92)

Auch die Braunschweiger Öllampe galt als antik. Der Augsburger Kunsthändler Philipp Hainhofer verkaufte Herzog August d. J. 1647 „ain antichischer ampel mit Roßkopf und Satyr bossen“<sup>2</sup>; vermutlich handelte es sich dabei um dieses Exemplar. Auch Herzog Anton Ulrich dürfte Öllampen dieser Art geschätzt haben, denn eine solche befand sich 1711, wie Zacharias Uffenbach notierte, in seiner Sammlung in Schloß Salzdahlum: „auch von dergleichen Materie eine antique Lampe, wie ein Pferdekopf gebildet“.<sup>3</sup>

1 Planiscig 1924, Nr. 48

2 Gobiet 1984, S. 810

3 Uffenbach 1753, S. 334 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 255, Nr. 7. – Krahn 1990, S. 1214

## 22–23

Schreitender Löwe und Pantherweibchen

ITALIEN, 1. Drittel 16. Jahrhundert

Guß Italien, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

## 22

Schreitender Löwe

H. 8,9 cm, L. 17 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina. Gußfehler auf dem Rücken. Mit mitgegossenen Zapfen unter der linken Vorder- und rechten Hinterpfote befestigt.

Inv. Nr. Bro 152

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 214 der antiken Plastiken: „Ein Löwe. Bronze“ (1787)

## 23

Schreitendes Pantherweibchen

H. 9,7 cm, L. 14 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina. Gußfehler am

Schwanzansatz, kleines Loch unterhalb des Bauches. Mit mitgegossenen Zapfen unter der rechten Vorder- und linken Hinterpfote befestigt.

Inv. Nr. Bro 153

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 210 der antiken Plastiken: „Eine Löwin. Bronze“ (H 29)

In geduckter Haltung schreitet der Löwe, den Kopf nach rechts wendend. Das Maul ist leicht geöffnet. Das schreitende weibliche Tier hat den Kopf stark nach rechts gewendet, das Maul geöffnet. Über Brust und Vorderleib befindet sich ein gekreuzter Riemen.

Die beiden Tierfiguren, die sicherlich in einer Werkstatt gegossen wurden, bilden in der Braunschweiger Sammlung Gegenstücke, obwohl sie in die gleiche Richtung schreiten, also nicht komplementär ausgerichtet sind, wie man es sich bei einem Figurenpaar vorstellen würde. Anders verhält es sich bei einem Statuettenpaar im Bargello, Florenz, bei dem sich zwei männliche Löwen spiegelbildlich entsprechen. In der Galleria Estense in Modena gibt es sogar drei Versionen des Pantherweibchens und zwei Löwen, die jedoch alle die gleiche Ausrichtung aufweisen.<sup>1</sup>

Die Repliken beider Figuren, die vor allem in ihren Proportionen, in der Haltung der Extremitäten und in der Gestaltung des Schwanzes differieren, lassen sich grundsätzlich in zwei Gruppen einteilen. Die beiden Braunschweiger Bronzen gehören zu den gedrungeneren Gestalten mit kurzen Beinen. Die im Format etwas größeren Statuetten der anderen Gruppe weisen schlankere Proportionen auf. Hierzu zählen zum Beispiel die Löwen im Bargello in Florenz und das Pantherweibchen im Kunsthistorischen Museum in Wien, das seine linke Vorderpfote höher erhoben hat.<sup>2</sup> In Modena sind beide Typen vertreten.

Die technisch wenig ambitionierten Braunschweiger Güsse mit ihrer summarischen Modellierung scheinen nicht den Urversionen zu entsprechen. Qualitätvoller als das Braunschweiger Pantherweibchen ist ein Exemplar in Modena, das dem gleichen Typus angehört.<sup>3</sup> Es ist differenzierter und lebendiger gestaltet; trotz der relativ kurzen Beine ist die Bewegung spannungsvoll federnd. Der qualitative Unterschied zeigt sich auch in der Gestaltung des Brustriemens, der nicht, wie bei der Braunschweiger Figur, vom Ansatz des rechten Beines überschritten wird. Solche Unterschiede lassen eigentlich nur die Möglichkeit zu, daß es sich bei der Braunschweiger Statuette um eine vereinfachte Replik handelt.

Auch der Braunschweiger Löwe kann kaum als Urversion angesehen werden. Der Ansatz des Schwanzes, wie auch seine Bewegung – mit einem Knick in der Mitte – sind kompositionell wenig überzeugend. Monoton ist die Mähne des Löwen modelliert.

Die Lokalisierung und Datierung der Originale läßt sich nicht genau festlegen, sie dürften im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Oberitalien entstanden sein, wobei wahrscheinlich der Typ der gedrungeneren Exemplare den eleganten Versionen vorausging.





Kat. 22

Wiederholt wurde auf antike Vorbilder für die beiden Tiergestalten verwiesen, ohne daß jedoch konkrete Beispiele genannt wurden. Figuren wie Löwen und Pantherweibchen kommen in der antiken Kleinplastik nicht selten vor.

Ein Exemplar des Pantherweibchens regte Peter Paul Rubens zu temperamentvollen Zeichnungen an, die er als Studien für Gemälde verwendete.<sup>4</sup> Auch in einer Zeichnung von Agostino Carracci erscheint das Pantherweibchen, dessen animalische Wildheit die beiden Barockmaler fasziniert haben muß. Der klassizistische Bildhauer Johann Heinrich Dannecker zitierte das Pantherweibchen bei seiner berühmten Marmorgruppe Ariadne auf dem Panther (Liebieghaus, Frankfurt a. M.).

- 1 Jaffé, M.: Some Recent Acquisitions of Seventeenth-Century Flemish Painting, in: Report and Studies in the History of Art, National Gallery of Art, Washington 1969, S. 7 ff., s. Abb. 8. Zum Pantherweibchen s. Ausst. Cleveland 1975, Nr. 30 (mit Aufführung zahlreicher Repliken); zum Löwen s. Balogh 1975, Nr. 196 (auf dem Budapestener Löwe reitet ein Amor). Der Löwe kommt auch als Aufsatz einer Schreibtischkassette vor (Pechstein 1968, Nr. 85).
- 2 Bargello, Florenz: Foto Alinari 17257; Kunsthist. Museum, Wien: Ausst. Schallaburg 1978, Nr. 148
- 3 Jaffé (wie Anm. 1), Abb. 8 rechts
- 4 Rosenberg, J.: Eine Rubens-Zeichnung nach einer Tierbronze des 16. Jahrhunderts, in: Pantheon VII, 1931, S. 105 f.; Jaffé (wie Anm. 1), Abb. 1, 6; Weihs 1967, Abb. 57 f.; Mielke, H./Winner, M.: Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen, Kupferstichkabinett, Berlin 1977, Nr. 8

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 152, 153. – Jacob 1972, Nr. 27, 13. – Ausst. Braunschweig 1977, Nr. 22, 23





Kat. 23

### Francesco da Sant'Agata

Der Goldschmied Francesco da Sant'Agata ist in Padua von 1491 bis 1528 dokumentarisch nachweisbar. Das einzige plastische Werk, das sich sicher mit ihm verbinden läßt, ist die signierte Buchsbaum-Statuette eines Herkules in der Londoner Wallace Collection. Diese Figur wird 1560 von dem Paduaner Chronisten Bernardinus Scardeone als im Besitz des Antiquars Marc Antonio Massimo erwähnt und überschwänglich gelobt. Die Herkules-Statuette zeichnet sich durch einen sehr räumlichen Aufbau, Eleganz und das ausgeprägte Empfinden für anatomische Formen aus. In ihrer souveränen Bewegung weist sie auf plastische Schöpfungen folgender Generationen voraus. Ausgehend von dieser Statuette, die der Künstler, Scardeone zufolge, 1520 schuf, wurden ihm eine Reihe anderer, meist

sehr bewegter Kleinplastiken in Holz und Bronze zugeschrieben, darunter auch die beiden Laufenden Jünglinge (Kat. 24–25). Unlängst wurde mit dem Künstler von Draper eine Gruppe sehr ausdrucksstarker Bronzestatuetten in Verbindung gebracht, deren präzise Formen als Indiz für die Autorschaft eines Goldschmieds gelten können.

Literatur: Scardeone 1560, S. 374. – Bonnaffé 1886, S. 202 ff. – Bode 1904, S. 179 ff. – Bode 1907, S. 61 ff. – Bode 1907–12, Bd. 1, S. 40 ff. – Planiscig 1921, S. 297 ff. – Mann 1931/81, Nr. 273. – Pope-Hennessy 1963, S. 22 f. – Weihrauch 1967, S. 129 ff. – Sartori 1976, S. 323 f. – Draper 1978, S. 170 ff. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 403 ff. – Ausst. Detroit 1985, S. 231 f. – Krahn 1988, S. 179 ff. – Beck, H.: Das Herkules-Kakus-Relief im Liebieghaus, in: Städel-Jahrbuch, 1989, S. 139 ff. – Ausst. Wien 1991, S. 76 ff.



FRANCESCO DA SANT'AGATA (?), um 1520

H. 34,1 cm

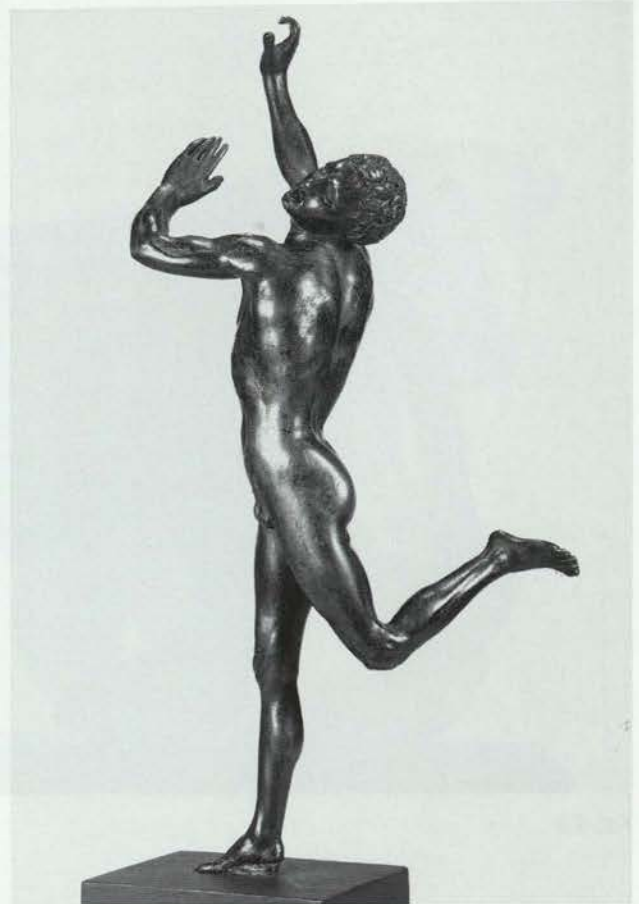
Bronze, wahrscheinlich Vollguß, braune Patina mit Resten schwarzen Lacks. Augen mit Silber eingelegt. Spitze des rechten kleinen Fingers fehlt, linker Zeigefinger vermutlich ergänzt. Rechte Fußspitze repariert. Mit Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 29

In den Inventaren H 18 und H 29 wahrscheinlich als Nr. 112 oder 113 der modernen Bronzen: „Zwey Athlete. 11 1/2 Zoll“ (H 29)

In laufender Bewegung eilt der nackte Jüngling davon. Sein linkes Bein ist stark angewinkelt, die Arme sind erhoben. Das Gesicht mit geöffnetem Mund ist schmerzvoll angespannt.

Die Statuette hängt mit einer Figur aus der Herkules-Antäus-Gruppe in der National Gallery, Washington, zusammen (Abb.).<sup>1</sup> Sie entspricht kompositionell und im Format weitgehend dem von Herkules hochgestemmt



Kat. 24



Zu Kat. 24. F. da Sant'Agata (?), Herkules und Antäus, Bronze, National Gallery Washington, Widener Collection (Foto National Gallery, Washington)

Antäus. Während bei der Antäus-Figur beide Arme ausgestreckt sind, ist der linke Arm des laufenden Jünglings angewinkelt. Im Vergleich zu der etwas hölzern wirkenden Körperhaltung des Antäus erscheint die Bewegung der Braunschweiger Bronze ausdrucksstark und natürlich.

Es läßt sich nicht entscheiden, ob das Modell des laufenden Jünglings im nachhinein als Antäus umgebildet wurde oder, ob ihm die Antäus-Figur zugrundeliegt. Wahrscheinlich dürften beide Versionen im gleichen Zeitraum entstanden sein. In diesem Zusammenhang ist jedoch zu bedenken, daß die Braunschweiger Statuette in der Modellierung die Washingtoner Version überragt: Der geöffnete Mund scheint zu atmen, während er beim Antäus mit den hart gekennzeichneten Zähnen zu einer Grimasse erstarrt ist. Für die Qualität der Einzelfigur spricht auch, daß hier – im Gegensatz zur Washingtoner Gruppe – keine die Plastizität reduzierende Nachbearbeitung mit der Feile erkennbar ist.<sup>2</sup>

Aufgrund der eleganten Proportionen und der graziösen Bewegung wurde die Herkules-Antäus-Gruppe mit dem einzigen dokumentierten Werk des Goldschmieds Francesco da Sant'Agata in Verbindung gebracht, dem Herkules aus Buchsbaum in der Londoner Wallace Collection, der, dem Paduaner Chronisten Scardeone (1560) zufolge, im Jahre 1520 geschaffen wurde.<sup>3</sup> Auf diese Komposition





Kat. 24



bezieht sich offenbar auch die Bronze eines Amphoraträgers, die in Braunschweig in einer späten Replik vertreten ist (Kat. 26). In der physiognomischen Gestaltung – mit betonter Brauenpartie und geöffnetem Mund – ähnelt die Holzfigur nicht nur der Washingtoner Gruppe, sondern noch mehr dem Laufenden Jüngling, dessen Lockenfrisur ebenfalls eng mit der des Buchsbaum-Herkules verwandt ist. Schon Bode hatte den Laufenden Jüngling Francesco da Sant'Agata zugeschrieben.<sup>4</sup>

In ihrer subtilen Modellierung, zum Beispiel den präzise markierten, züngelnden Locken, der exquisiten Oberflächenbearbeitung mit silbertauschierten Augen, zählt die Braunschweiger Bronze zu den eindrucksvollsten Beispielen der Kleinplastik der Hochrenaissance. Die delicate Bearbeitung könnte für das Werk eines Goldschmiedes sprechen, andererseits wäre aber auch vorstellbar, daß ein Gießer ein Holzmodell Sant'Agatas gegossen hat.

Als Variante oder als Gegenstück zum Laufenden Jüngling schuf der Künstler wohl eine ähnliche Figur, die in der Braunschweiger Sammlung durch eine späte Replik vertreten ist (Kat. 25). Diese beiden Jünglingsgestalten mit ihren schmerzverzerrten Gesichtern werden seit Bode als Niobiden gedeutet. Sie illustrieren demnach eine vor allem durch Ovids Metamorphosen (6, 146 ff.) verbreitete Geschichte, die bereits in der antiken Kunst dargestellt wurde: Niobe, die Mutter der Jünglinge, hatte sich durch ihren Kinderreichtum über Leto stellen wollen; ihre Hybris forderte den Unwillen der Götter heraus. Zur Strafe wurden ihre Söhne und Töchter vor ihren Augen von den Pfeilen Apolls und dessen Schwester Artemis getötet.

Das Thema der vor den Todespfeilen flüchtenden Jünglinge bot dem Künstler die Möglichkeit zur Darstellung ausdrucksstarker Körperbewegungen in idealer Nacktheit. Dies gilt besonders für das Braunschweiger Original, das den Jüngling, der nur mit einem Bein den Boden berührt, in scheinbar schwereloser, raumgreifender Bewegung zeigt. Eine solche Komposition ließ sich allein schon aus statischen Gründen nur in der Kleinplastik realisieren. Francesco da Sant'Agata schuf hier eine Figur, deren Komposition auf den knapp ein halbes Jahrhundert später entstandenen schwebenden Merkur von Giambologna vorausweist (s. Kat. 58). Beide Bildwerke demonstrieren eine Unabhängigkeit von den Gestaltungsprinzipien der antiken Skulptur, die in der Renaissance grundsätzlich als vorbildlich angesehen wurden.

- 1 Seymour 1949, Nr. 43; Draper 1978, S. 178; Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 99
- 2 Eine Replik des Laufenden Jünglings befindet sich im Institute of Art, Detroit, H. 34,2 cm (Detroit Institut of Art, Bulletin XX, 1941, S. 65; ehemals Slg. de Frey, Aukt. Charpentier, Paris, 12.–14. 6. 1933, Nr. 128).
- 3 Bode 1907–12, Bd. 1, S. 42; Scardeone 1560, S. 374
- 4 Bode 1907–12, Bd. 1, S. 42. In der Literatur fand allerdings der mediokre Guß des zweiten Braunschweiger Niobiden (Kat. 25) mehr Beachtung.

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 29. – Bode 1907–12, Bd. 1, S. 42, Taf. 79. – Bode 1922, S. 62. – Bode 1930, Nr. 217. – Seymour 1949, Nr. 43. – Mann 1931/1981, Nr. 73. – Jacob 1972, Nr. 19. – Jacob 1986, S. 161



Kat. 25

## 25

### Laufender Jüngling

NACH FRANCESCO DA SANT'AGATA (?), Original um 1520  
Guß Niederlande, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 31,7 cm

Bronze, schwarzer Lack. Gesamte Oberfläche porös. Flickstelle am linken Unterschenkel vorn, Bruchstelle am rechten Kniegelenk. Auf mitgegossenen Zapfen befestigt. Inv. Nr. Bro 30

In den Inventaren H 18 und H 29 wahrscheinlich als Nr. 112 oder 113 der modernen Bronzen: „Zwey Athlete. 11 1/2 Zoll“ (H 29)

Ein nackter Jüngling in Schrittstellung hält in verzweifelter Geste die Arme empor, mit der Rechten greift er sich ins Haar. Das schmerzverzerrte Gesicht mit weit geöffnetem Mund blickt klagend nach oben.

Die Statuette geht offensichtlich auf eine Variante oder ein Pendant zum Laufenden Jüngling von Francesco da Sant'Agata in der Braunschweiger Sammlung zurück (Kat. 24), dessen Bewegung leicht verändert wurde: Beide Beine



berühren den Boden, mit der Rechten greift er zum Kopf. Auch hier könnte es sich um einen Niobiden handeln, der vor den Pfeilen Apolls und Artemis“ flüchtet.

Die beiden kompositionell eng verwandten Statuetten unterscheiden sich gravierend in ihrer Ausführung. Kat. 25 weist auf der gesamten Oberfläche eine poröse Struktur auf, die vermutlich beim Gußvorgang entstand und die Wirkung der Bronze stark beeinträchtigt. Gegenüber dem Vollguß Kat. 24 handelt es sich hier um einen leichten, dünnwandigen Guß.

Auch im Vergleich zu anderen Güssen der gleichen Komposition – im Louvre, Paris und der Wallace Collection, London<sup>1</sup> – ist die Statuette in der Plastizität reduziert, was sich zum Beispiel an den rechteckig markierten Fußnägeln und der geringen, aber groben Nachbearbeitung zeigt. Vermutlich entstand der Braunschweiger Guß zusammen mit anderen Kopien nach Renaissancevorbildern, wie zum Beispiel dem Stehenden Herkules (Kat. 7), in einer niederländischen Werkstatt des 17. Jahrhunderts. Die Nähe der Komposition zu den oben genannten Repliken könnte dafür sprechen, daß es sich um einen Abguß nach einer Bronze – ein surmoulage – handelt.

1 Migeon 1910, S. 8, Abb. 2; Mann 1931/1981, Nr. 73. Die Berliner Replik (Bode 1930, Nr. 218) ist anscheinend eine moderne Fälschung. Im Unterschied zu den anderen Exemplaren besitzt sie Schnittwunden am Körper, außerdem ist der Mund geschlossen.

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 29. – Bode 1907, S. 64 f. – Bode 1907–12, Bd. 1, S. 42, Taf. 79. – Planiscig 1921, S. 302, Abb. 315. – Bode 1922, S. 62, Taf. 74. – Bode 1930, Nr. 217. – Mann 1931/1981, Nr. 73. – Weihrauch 1967, S. 132, Anm. 184. – Pope-Hennessy 1970, S. 160. – Jacob 1972, Nr. 19. – Jacob 1986, S. 161

## 26 Amphoraträger

NACH FRANCESCO DA SANT'AGATA (?), 1520–30  
Guß nordalpin, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 28,5 cm

Bronze, hellbraune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Mehrere Löcher, z. B. an den Außenseiten der Hüfte (ehemals Kernhalter), mit Bronze ausgefüllt. Gewindebohrung und ein Loch unter der glatt abgeschlossenen Plinthe.

Inv. Nr. Bro 43

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 67 der modernen Bronzen: „Ein Wasserträger, 12 Zoll hoch“ (H 29)

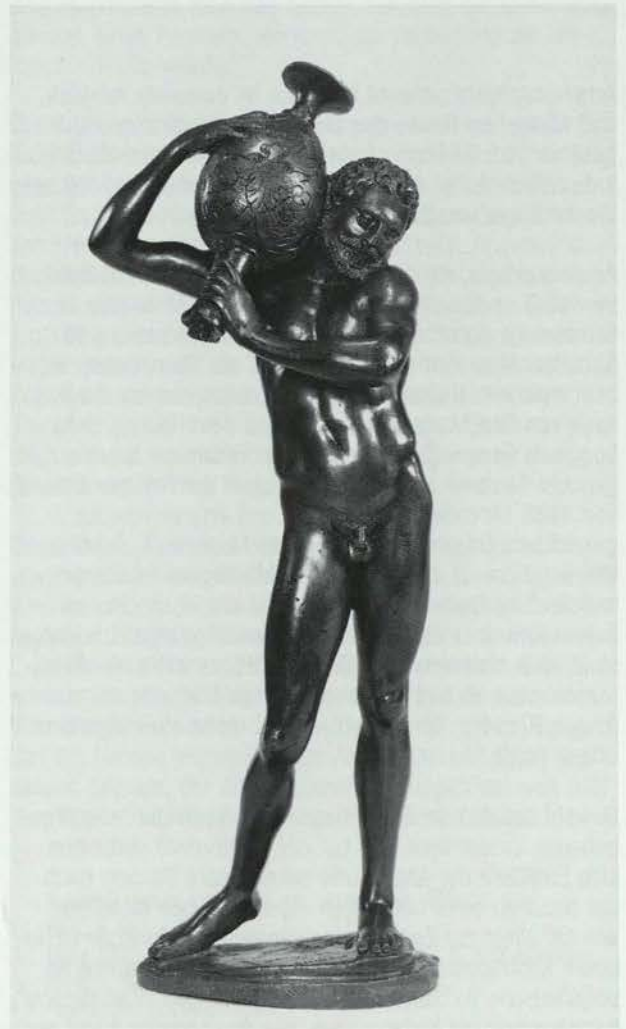
Ein in ausgeprägtem klassischem Kontrapost stehender nackter Mann hält mit beiden Händen eine nach unten gerichtete Amphora auf der rechten Schulter. Das Gefäß ist mit eingravierten Ranken und einer Maske verziert.

Die Figur des Amphoraträgers, die in mehreren Repliken bekannt ist (s. u.), wurde mit einer Kleinbronze in Verbindung gebracht, die sich um 1530 in der Sammlung des Paduaner Humanisten Marco Mantova Benavides befand. Marcantonio Michiel beschrieb sie in seinen 'Notizie' zur paduanischen Kunst folgendermaßen: „El nudo de bronzo

che porta el vaso in spalla e camina, fu di mano de Andrea Rizzo.“<sup>1</sup> Zwar erscheint der Amphoraträger nicht in vorwärtsschreitender Bewegung, wie ihn Michiel beschreibt, doch wurde bisher nicht bezweifelt, daß es sich bei der von ihm erwähnten Figur um den Typ unseres Amphoraträgers handelt.

Michiel nennt Rizzo als Schöpfer des Amphoraträgers, wobei er sicherlich Andrea Riccio gemeint hat. Riccios Autorschaft wurde jedoch von Wixom aus stilistischen Gründen in Frage gestellt.<sup>2</sup> Die Statuetten wie auch die großformatigen Arbeiten in Ton von Andrea Riccio sind durch eine strenge, verhaltene Statuarik gekennzeichnet, die sich grundsätzlich von der eleganten, rhythmischen Körperbewegung des Amphoraträgers unterscheidet.

Michiel war mit Riccio befreundet und offenbar ein Kenner und Sammler von Kleinbronzen, sein Nachlaßinventar führt nicht weniger als 19 Bronzen auf, leider ohne Künstlernamen.<sup>3</sup> Es wäre schwer verständlich, wenn gerade er fälschlich Riccio als den Autor des hier diskutierten



Kat. 26





Kat. 26, Detail

Amphoraträgers genannt hätte. Es ist demnach möglich, daß Michiel im Hause des Benavides eine andere Figur gesehen hat. Da Riccio viele seiner Bronzen nur als Unikate ausführte, ist es keine abwegige Vorstellung, daß sein Wasserträger verschollen ist.

Amphoraträger, die mit der Bronzestatuetten grundsätzlich verwandt sind, waren im Veneto seit dem Mittelalter ein keineswegs selten dargestelltes Thema in Malerei und Skulptur: Man trifft sie zum Beispiel als Sternzeichen in astrologischen Bilderkreisen, als Wasserspeier an der Fassade von San Marco in Venedig und dem Palazzo della Loggia in Brescia.<sup>4</sup> Von besonderem Interesse ist eine gemalte Skulptur in Carpaccios 'Traum der Heiligen Ursula' von 1495 (Accademia, Venedig)<sup>5</sup> und eng verwandte gezeichnete Brunnenfiguren (British Museum, London u. Uffizien, Florenz), die im Umkreis Mantegnas lokalisiert werden.<sup>6</sup> In diesen Darstellungen ist die Figur, die den linken Arm über den Kopf führt, jeweils so plastisch dargestellt, daß man sich vorstellen könnte, es habe ein dreidimensionales Vorbild gegeben. Ob jene Statuette mit dem jungen Riccio zu tun haben könnte, bleibt allerdings eine offene Frage.<sup>7</sup>

Sowohl bei dem in Zeichnungen und Gemälden wiedergegebenen Vasenträger, wie bei der Kleinbronze verbinden sich Einflüsse der Antike und unmittelbare Studien nach der Natur zu einer neuartigen eigenständigen Idealfigur, wie sie allein zur Zeit der Hochrenaissance denkbar ist. In ihrem kontrapostischen Aufbau erinnert die Statuette an polykletische Vorbilder, wie zum Beispiel den Diadumenos<sup>8</sup>, beziehungsweise Kleinbronzen, wie den sogenannten Lesingschen Torso in der Berliner Antikensammlung.<sup>9</sup>

Die Bronze des Amphoraträgers läßt sich einer Gruppe kleinplastischer Figuren zuordnen, die, ausgehend von einer signierten Buchsbaumstatuette des Herkules in der Wallace Collection, London, dem Paduaner Goldschmied Francesco da Sant'Agata zugeschrieben werden (s. Kat. 24/25). Über diese Skulptur schrieb 1560 der Paduaner Chronist Bernardinus Scardeone: „Alle bewundern den Herkules aus Buchs des Silberschmiedes Franziskus aus Padua, der im Besitze des berühmten Antiquars Marc Antonio Massimo ist. So schön ist diese Statuette geformt und der menschlichen Gestalt derart getreu nachgebildet, daß Polyklet aus Erz, Phidias aus Elfenbein sie nicht besser hätten ausführen können. Als Beweis höchsten Lobes gelte ihm die Höhe des Preises: In Buchs wurde die Figur mit sechs, in Gold aber mit hundert Unzen (wie man erzählt) bewertet. Franziskus war, wie man aus diesem Werke schließen kann, ein großer Ziseleur [caelator] es wundert mich aber, daß er nichts weiteres hinterließ, als den erwähnten, wunderbaren Herkules aus Holz, von vielen so bewundert und so hoch geschätzt. Er vollführte dieses Werk (wie ich erfuhr) aus eigenem Antrieb im Jahre des Heiles 1520.“<sup>10</sup> Die Holzfigur erscheint wie eine Variante des Amphoraträgers. Beide Statuetten überzeugen durch ihre elegante Bewegung, das leichte, ausgreifende Schrittmotiv erscheint bei der Bronze spiegelbildlich wiederholt. Vergleichbar ist auch die Haltung der Arme, die zur rechten Schulter geführt sind: Herkules schwingt eine Keule, die Bronzefigur stützt ohne Anstrengung einen Krug. Somit erscheint es denkbar, daß die Komposition des Amphoraträgers auf den gleichen Künstler zurückzuführen ist; es ist jedoch wohl kein originaler Guß des Amphoraträgers überliefert.

Außer der Bronze in Braunschweig gibt es Exemplare in der Skulpturensammlung, Berlin, dem Stiftsmuseum Klosterneuburg, dem Kunsthistorischen Museum, Wien, und in amerikanischem Privatbesitz.<sup>11</sup> Die Bronze in Klosterneuburg erscheint trotz ihrer skizzenhaften Oberfläche als qualitativste Replik, besonders hinsichtlich der ausgeprägten, spannungsvollen Körpermodellierung und der eleganten, fließenden Bewegung. Das Berliner Exemplar steht dem aus Klosterneuburg relativ nahe. Es besitzt zwar eine sorgfältig gehämmerte Oberfläche, seine Physiognomie und die Haare sind dagegen weniger differenziert, das linke Ohr ist nicht zu erkennen. Das Exemplar in amerikanischem Privatbesitz wirkt in seinem plastischen Volumen reduziert und insgesamt relativ glatt und verschliffen. Im Vergleich mit den Güssen in Berlin und Klosterneuburg ist seine Bewegung hölzern und sperrig. Wenig überzeugend wirkt der Freiraum zwischen Amphora und geneigtem Kopf, der diese eigentlich stützen sollte.

Die Braunschweiger Bronze folgt in ihrem Aufbau zwar den Renaissancevorbildern, jedoch ist ihre Modellierung hart und wenig sensibel. Dies gilt besonders für die Physiognomie, aber auch für den Schambereich. Im Gegensatz zu den anderen Repliken ist die Amphora mit einer Maske und Ranken verziert. Die Plinthe ist größer und mehrstufig geworden sowie durch stilisierte Grasbüschel geschmückt. Die grobe Ausarbeitung steht in auffallendem Gegensatz zur Schönheit der Bilderfindung.



Es läßt sich nicht exakt bestimmen, wo und wann der Braunschweiger Guß entstanden ist, keinesfalls in Italien, sondern eher nördlich der Alpen, wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

- 1 Planiscig 1927, S. 431
- 2 Ausst. Cleveland 1975, Nr. 111
- 3 Fletcher 1973, S. 382 ff.
- 4 Schlegel 1968, S. 350 ff. (mit weiteren Beispielen); zu den 'doccioni' von S. Marco s. auch Wolters 1976, Bd. 1, S. 82 ff., S. 247 f.
- 5 Lauts, J.: Carpaccio, Köln 1962, S. 235, Nr. 5
- 6 Popham/Pouncey 1950, Nr. 164
- 7 Die Florentiner Zeichnung mit ihrer idealen Aktfigur wurde früher Riccio zugeschrieben (ebd.).
- 8 Ausst. Frankfurt a. M. 1990, S. 206 ff.
- 9 Antikenmuseum. Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Berlin 1980, Nr. 29
- 10 Planiscig 1921, S. 297 ff.; Scardeone 1560, S. 374
- 11 Bode 1930, Nr. 57; Planiscig 1942, Nr. 2; Ausst. Cleveland 1975, Nr. 111

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 43. – Planiscig 1921, S. 128. – Planiscig 1924, Nr. 33. – Planiscig 1927, S. 431. – Bode 1930, Nr. 57. – Planiscig 1942, Nr. 2. – Weihrauch 1967, Anm. 151. – Schlegel 1968, Anm. 7. – Jacob 1972, Nr. 4. – Ausst. Cleveland 1975, Nr. 111

## 27

### Sitzender Herkules

NACH EINEM OBERITALIENISCHEN VORBILD, um 1500  
Guß Florenz oder Frankreich, um 1700

H. 21,1 cm

Bronze, helle Patina, dünner schwarzbrauner Lack. Innen mit Tinte bezeichnet „46“, rotes Dreieck.

Inv. Nr. Bro 46

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 199 der antiken Plastiken: „Herkules, 9¾ Zoll hoch. Bronze“ (H 29)

Eine nackte, muskulöse Männergestalt sitzt auf einem Felsblock, über den ein Löwenfell ausgebreitet ist. Mit beiden Händen umgreift sie eine mächtige Keule, die auf der Plinthe aufgestützt ist. Der Blick des Bärtigen verläuft in Richtung des erhobenen linken Armes.

Die Bronze geht auf ein Original aus der italienischen Hochrenaissance zurück, möglicherweise eine Bronze im Museo Archeologico in Madrid, die mit einer Höhe von 25 cm etwas größer ist als das Braunschweiger Exemplar.<sup>1</sup> Diese Statuette dürfte in Oberitalien zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Wie Radcliffe bemerkte, entstand jener sehr dickwandige Guß noch in der traditionellen Technik mit direkt aufgebautem WachsmodeLL, also dem Verfahren mit verllorener Form, das nur einen Guß zuläßt.<sup>2</sup>

Es stellt sich die Frage, ob der Schöpfer der Madrider Bronze sich an einer anderen Kleinbronze orientierte, dem verschollenen Herkules Assessato, der wahrscheinlich von Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, stammte und

1496 im Nachlaßinventar von Gian Francesco Gonzaga aufgeführt ist. Bereits Bode hatte – in Unkenntnis der Madrider Figur – in jener dokumentierten Bronze das Vorbild für den Braunschweiger Herkules sehen wollen, der in seinen geglätteten Formen durchaus Anticos Stil verwandt erscheint.<sup>3</sup> Möglich wäre, daß sowohl die Bronze in Madrid als auch der spätere Braunschweiger Guß – vielleicht unabhängig voneinander – ein verschollenes Original von Antico paraphrasieren.

Die Braunschweiger Figur ist in ihrer Komposition engstens mit der Madrider Bronze verwandt, jedoch gibt es zahlreiche Detailunterschiede, die ausschließen, daß sie ein Abguß – ein surmoulage – nach dem Madrider Exemplar ist. Es handelt sich um eine Kopie, der die Frische und Vitalität der Modellierung der Madrider Bronze fehlt. Die Formen der Braunschweiger Version sind härter und teils vereinfacht, teils kleinteiliger; ergänzt wurde eine größere barockisierte Plinthe. Dieser Guß könnte in Florenz um 1700, wie Radcliffe postulierte, oder zur gleichen Zeit in Frankreich entstanden sein.

Der Herkules Assessato dokumentiert die Auseinandersetzung mit einem der berühmtesten antiken Bildwerke, dem sogenannten Torso vom Belvedere in den Vatikanischen Sammlungen, Rom.<sup>4</sup> Im Kleinformat ergänzte ihn der Künstler und deutete ihn als Herkules. Erst im 19. Jahrhundert identifizierte man das Tierfell, auf dem der Torso sitzt, als das eines Panthers, wodurch die Benennung als Herkules hinfällig wurde.<sup>5</sup>

Die Bronzen in Madrid und Braunschweig folgen zwar recht getreu dem antiken Vorbild, doch wird auch deutlich, wie problematisch eine Ergänzung des berühmten Torso war: Es ist kompositionell unbefriedigend, wie der Blick des Heros von der Keule überschritten wird. Angesichts der Vollkommenheit des Torso soll Michelangelo geäußert haben, daß er diesen nicht ergänzen wolle, da er nicht ergänzt werden dürfe. Diese Legende dürfte dazu beigetragen haben, daß der Torso in seinem fragmentarischen Zustand belassen wurde, was im Widerspruch zu dem „Ganzheitsgefühl der Renaissance“ und dem Selbstverständnis der Renaissancekünstler im Umgang mit den Relikten der antiken Vergangenheit steht.<sup>6</sup>

Respektvoll gegenüber dem hochverehrten antiken Bildwerk war auch der Schöpfer einer anderen Kleinbronze aus dem frühen 16. Jahrhundert, der lediglich das rechte Bein ergänzte (Bargello, Florenz, aus dem Studiolo von Cosimo I. de' Medici). Eine solche Figur, wahrscheinlich in Gips, erkennt man auf einem 1530 entstandenen Gemälde des Venezianers Bernardino Licinio (Galleria Borghese, Rom), das die Familie seines Bruders Arrigo darstellt. Einer von dessen Söhnen, der als Goldschmied ausgebildet war, hält jene Torso-Statuette demonstrativ in seinen Händen.<sup>8</sup>

1 Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 13; Radcliffe 1986, S. 183

2 Ebd., S. 183

3 Bode 1907–12, Bd. 3, S. 18; s. auch Bode 1907, S. 301; Hermann 1910, S. 208, 214

4 Haskell/Penny 1981, Nr. 80

5 Raimund Wünsche deutete den Dargestellten in einem Vortrag kürzlich als Ajax.





Kat. 27



- 6 Ladendorf 1958, S. 31f.  
 7 Massinelli 1991, S. 63 ff; s. auch Geese in: Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 44 ff.  
 8 Ausst. London 1983, Nr. P 41

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 46. – Bode 1907–12, Bd. 3, S. 18, Taf. 237. – Bode 1922, S. 36, Taf. 32. – Ladendorf 1958, S. 32, 203, Abb. 72. – Weihrauch 1967, S. 122. – Jacob 1972, Nr. 2. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 29. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 43 f., Nr. 14. – Radcliffe 1986, S. 183

## 28

### Büste des Herkules

#### NACH DER ANTIKE

Guß Italien, 16. Jahrhundert

H. 15,7 cm, Br. 13,8 cm

Bronze, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Augen in Silber eingelegt.

Inv. Nr. Bro 56

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 37 der antiken Plastiken: „Brustbild des Jupiter Olympus mit silbernen Augen. Es ist ein Gelübde von Bronze“ (H 29)

Der in Büstenform dargestellte Herkules trägt im Haar eine Binde. Oberhalb des Kopfes befindet sich eine runde Öffnung, seitlich sind zwei henkelförmige Ösen angebracht. Die Büste ist an der Unterseite schräg angeschnitten.

Die Bronze mit dem ausdrucksstarken Kopf läßt sich auf ein antikes Büstengefäß zurückführen, wahrscheinlich das



Zu Kat. 28. Römisch, 1./2. Jahrhundert, Büstengefäß, Bronze, Kunsthistorisches Museum, Wien (Foto Kunsthistorisches Museum, Wien)



Kat. 28

aus der Sammlung Angelo de France stammende Exemplar, das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb.).<sup>1</sup> Bei dem antiken Gerät ist der bandförmige Tragehenkel, der in die auf dem Kopf befindlichen Ringösen eingelassen ist, erhalten. Die antike Büste besaß – im Unterschied zu dem Braunschweiger Exemplar – einen eingefalzten Boden, so daß sie tatsächlich als Gefäß verwendbar war. Nicht antik sind die Augäpfel, die vielleicht erst im Zusammenhang mit dem Abguß der Braunschweiger Bronze eingesetzt wurden. Insgesamt unterscheidet sich das antike Vorbild in den differenzierteren und schärferen Formen von der Braunschweiger Bronze, die allerdings durch ihre Oberfläche mit der schönen braunen Patina und den in Silber eingelegten Augen beeindruckt. Sie dürfte in Italien im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert, wahrscheinlich als bewußte Antikenfälschung, entstanden sein.

1 Ausst. Wien 1986, Nr. 82

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 56



## NACH EINER ITALIENISCHEN ANTIKENKOPIE,

16. Jahrhundert

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 44,5 cm, 41,3 cm (ohne Plinthe)

Bronze, hellbraune Patina, dunkle Flecken. Figur, Keule, Felsen und Plinthe separat gegossen. Gußfehler zwischen den Oberschenkeln. Mit Schrauben auf der quadratischen Bronzeplinthe montiert.

Inv. Nr. Bro 45

In den Inventaren H 18 und H 29 möglicherweise als Nr. 49 der modernen Bronzen: „Herkules, welcher in der Rechten die Äpfel der Hesperiden hält. 2 Fuß 1 1/2 Z.“ (H 29)

Auf einem Felsblock sitzend, über den ein Löwenfell gebreitet ist, hält der stark muskulöse, nackte Heros seine Attribute in den Händen: in der ausgestreckten Rechten die drei Äpfel der Hesperiden, in der nach unten gehaltenen Linken die Keule. Das leicht nach rechts gewendete Haupt des Bärtigen, das mit einem aus Bändern gewundenen Kranz geschmückt ist, blickt zu den Attributen in der rechten Hand. Der Felsen ist mit floralen Motiven geschmückt, außerdem erkennt man eine Eidechse, eine Schlange und auf der Rückseite miniaturhafte Architekturformen.

Aufgrund ihrer Modellierung und Faktur, beispielsweise der strähnigen Haare und unförmigen Ohren, läßt sich die Figur als Produkt der Turkelsteyn-Werkstatt bestimmen. Die Gestaltung des Felsens mit seinen erzählerischen Details ist Plinthen von Bronzen aus dieser Werkstatt verwandt (vgl. Kat. 34, 35).

Die Herkulesfigur folgt Vorbildern des 16. Jahrhunderts, wie dem Exemplar, das sich im Musée d'Art et d'Histoire in Genf befindet.<sup>1</sup> Im Unterschied zur Braunschweiger Bronze sitzt jene 41 cm hohe Figur auf einem – wohl späteren – Holzpostament. Dem selben Typus entsprechen eine detailliert ausgeführte Version in Oxford, Ashmolean Museum, und ein Exemplar im Kunsthandel, die bronzene Terrainsockel besitzen, auf denen das Löwenfell ausgebreitet ist.<sup>2</sup> Im Unterschied zur Bronze in Genf stimmen sie in der Haltung der Beine mit dem Braunschweiger Exemplar überein, doch unterscheiden sie sich in der Form der über die Schultern fallenden Bänder des Haarkranzes, wie sie bei den Versionen in Genf und Braunschweig vorzufinden sind. Der Vergleich mit diesen Bronzen macht deutlich, daß der Felssockel der Braunschweiger Bronze eine Schöpfung der Turkelsteyn-Werkstatt ist. Die genannten Bronzen paraphrasieren letztlich einen antiken Prototyp, den in etlichen Versionen überlieferten sogenannten Herakles Epitrapezios (d. h. zum Tisch gehörig), der aufgrund literarischer Überlieferung als Werk Lysipps, des berühmten Bildhauers der Spätantike, gilt.<sup>3</sup>

Ein sitzender Herkules, der der Komposition unserer Figur sehr nahe gestanden haben muß, wurde in Dichtungen der antiken Schriftsteller Statius und Martial gepriesen. Jene

Bronze, die sich in der Sammlung des römischen Kunstliebhabers Novius Vindex befunden hatte, war weniger als ein Fuß hoch. Die Schriftquellen zeigen, welche Bewunderung man ihr damals entgegenbrachte. „Unter vielem erfüllte mein Herz mit besonderem Interesse / Prangend als Schirmer der Tafel ein Hercules zierlich aus Bronze; / Nimmer sah sich das Auge satt trotz langen Betrachtens: / Welche majestätische Würde bei räumlicher Kleinheit! / Das ist der Gott, wie er leibt und lebt, dir Meister Lysippus, / Offenbarte er sich...“ (Statius).<sup>4</sup> Die Bronze, die mit der Signatur Lysipps versehen gewesen sein soll, hatte auch eine klangvolle Provenienz: Für keinen geringeren als Alexander den Großen soll sie geschaffen worden sein und später über Hannibal und Sulla in den Besitz der Vorfahren des Novius Vindex gelangt sein. Die von den antiken Schriftstellern beschriebene Figur, deren Blick leicht in die Höhe gerichtet war, hielt allerdings, entsprechend ihrer Funktion als Tafelschmuck, einen Becher statt der Hesperidenäpfel in der Rechten.

Wahrscheinlich orientierte sich der Schöpfer des Vorbilds der Braunschweiger Bronze an der heute im Museo Archeologico in Florenz aufbewahrten 42 cm großen antiken Bronze, die sich bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Sammlung der Medici nachweisen läßt. Sie unterscheidet sich zwar in der Haltung der Arme und in den Attributen, die jeweils in der anderen Hand gehalten werden, doch erklärt sich dies dadurch, daß jene Teile ergänzt sind.<sup>5</sup> Die Braunschweiger Bronze könnte somit einen Rekonstruktionsversuch des antiken Fragments dokumentieren. In ihrer gegenüber der antiken Bronze archäologisch überzeugenderen Lösung entspricht sie den meisten anderen antiken Versionen. Die Keule wurde bei dem Braunschweiger Exemplar allerdings besonders groß und detailreich gestaltet.

Humanistisch gebildete Sammler der Renaissance, denen die antiken Texte des Martial und Statius sicherlich nicht unbekannt waren, dürften nach dem Besitz vergleichbarer Bronzestatuetten gestrebt haben. Ein solches Interesse, das formale und inhaltliche Aspekte gleichermaßen zu würdigen wußte, könnte auch bei dem ursprünglichen Besitzer der Genfer Renaissancebronze voraussetzen sein. Bei der Braunschweiger Kopie hingegen spielte der inhaltliche Hintergrund sicherlich nur noch eine untergeordnete Rolle. Einer solchen Antikenkopie kam im 17. Jahrhundert eine andere Funktion zu: Sie diente vorrangig als repräsentatives Dekorationsobjekt.

1 Deonna, W.: Héraklès Epitrapezios, in: *Arethuse* 1926, S. 107 ff., Taf. X–VIII

2 Penny 1992, Nr. 342; Aukt. Sotheby's, *European Works of Art*, New York, 11. 1. 1994, Nr. 66

3 Vischer, F. de: Héraklès épitrapiézias, in: *L'antiquité classique*, XXX, 1961, S. 67 ff.; Bartman, E.: *Ancient Sculptural Copies in Miniature*, Leiden 1992, S. 147 ff.

4 Silvae, IV, 24 (6), s. P. Papinius Statius: *Silvae*, übers. v. R. Sebicht, Ulm 1902, S. 152; s. auch Montagu 1963, S. 8

5 Ausst. Florenz 1980, S. 36, Nr. 47

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 45





Kat. 29



## Tiziano Minio

Der Künstler wurde 1511/12 in Padua als Sohn des Bronze-  
gießers Guido Lizzaro geboren, bei dem er die Technik des  
Bronzegusses erlernt haben dürfte. 1533 ist Minio als  
Stukkateur in der Antonius-Kapelle des Santo in Padua  
dokumentarisch nachweisbar. 1535–36 schuf er den  
großen Stucco-Altar für die Bruderschaft San Rocco in  
Padua (Museo Civico, Padua). Danach wurde Minio für ein  
Jahrzehnt engster Mitarbeiter in der Werkstatt von Jacopo  
Sansovino in Venedig, dessen Stil prägend für sein  
Schaffen war, wobei er die Figurentypen seines Lehrers  
meist in etwas gedrungene Formen umsetzte. Er assi-  
stierte Sansovino beim Guß der Kanzelreliefs für San  
Marco (1537) sowie der plastischen Ausstattung der Log-  
getta, Venedig, (1539–41). Zwischen 1539 und 1543 war  
Minio auch in Padua tätig, wo er die Stuckdekorationen  
des Odeo Cornaro für seinen großen Förderer Alvise Cor-  
naro schuf, die als sein Meisterwerk angesehen werden  
können. Minios Fähigkeit, in Bronze zu arbeiten, zeigt sich  
an den Reliefs am Taufbrunnen von San Marco, Venedig,  
(1545 vollendet). Der Künstler starb 1552 in Padua.

Literatur: Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Minio. – Planiscig 1921,  
S. 389 ff. – Wolters 1963. – Weihrauch 1967, S. 140 ff. – Sartori 1976,  
S. 164 f. – Boucher 1991, bes. S. 165 ff.

### 30

Neptun auf dem Hippokampenwagen

NACH TIZIANO MINIO

Guß Italien, um 1600

H. 34,5 cm, 29 cm (Neptun)

Bronze, schwarze Lackpatina. Runde Öffnung auf der Schä-  
deldecke. Gußfehler v. a. an der Vorderseite der mitgegog-  
senen Plinthe. Der Dreizack (ehemals in der Rechten) ver-  
loren, Zaumzeug unvollständig. Die Standfigur mit  
Schraubgewinden auf dem Wagen befestigt.

Inv. Nr. Bro 108

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 71 der antiken  
Plastiken: „Neptun mit zwey Seepferden. Diese Gruppe von  
Bronze ist 14 Zoll hoch“ (H 29)

In bewegter Haltung, den Blick in die Ferne gerichtet, steht  
der nackte, stämmige Meeresgott auf einem von zwei Hip-  
pokampen (Meerespferden) gezogenen Wagen, der von  
Wellen umgeben ist. In der ausgestreckten Rechten hielt  
Neptun ursprünglich den Dreizack, in der Linken die Zügel  
des Gespannes.

Die Figurengruppe illustriert die berühmte Stelle „Quos  
ego“ aus Vergils Aeneis, in der Neptun das durch die  
Göttin Juno zum Stürmen gebrachte Meer mit seinen  
Worten beruhigt, um den Schiffen des aus dem zerstörten  
Troja fliehenden Aeneas Hilfe zu gewähren. Diese literari-  
sche Vorlage hatte Renaissancekünstler zu zahlreichen Dar-  
stellungen inspiriert. In einer temperamentvollen Zeichnung  
in Windsor Castle ist zum Beispiel Leonardos Interpretation  
dieses dramatischen Themas überliefert.<sup>1</sup> Mehrfach wurde



Kat. 30

die Szene in der Bildhauerei dargestellt, das eindrucks-  
vollste Beispiel ist eine Bronzegruppe im Victoria and  
Albert Museum in London, die traditionell Alessandro Vit-  
toria, zuletzt allerdings mit überzeugenderen Argumenten  
dem vor allem in Florenz tätigen Vincenzo Danti zuge-  
schrieben wurde.<sup>2</sup>

Der Typ der kleineren Braunschweiger Gruppe erfreute sich  
besonderer Beliebtheit, was etliche Repliken belegen. Dar-  
unter ragt das Exemplar im Kunsthistorischen Museum in  
Wien qualitativ hervor und bietet sich insofern am ehesten  
für die Zuschreibung an.<sup>3</sup> Einigkeit besteht darüber, daß  
die Komposition in Venedig gegen Mitte des 16. Jahrhun-  
derts entstanden ist, von Bode wurde sie dem Œuvre von  
Jacopo Sansovino zugeordnet.<sup>4</sup> Die Neptunfigur erinnert  
zwar, besonders in ihrer Kopf- und Bartgestaltung, an  
Werke Sansovinos wie den monumentalen Neptun auf der  
Scala dei Giganti im Dogenpalast in Venedig<sup>5</sup>, doch lassen  
sich bei der Bronze, sowohl in der Komposition als auch in  
der Figurengestaltung, gewisse formale Schwächen nicht  
übersehen, die man bei Sansovino nicht erwarten würde.



Die zuerst von Planiscig vertretene Zuschreibung an den Sansovino-Schüler und Mitarbeiter Tiziano Minio hat sich durchgesetzt.<sup>6</sup> Die sehr malerische Behandlung der Hippokampen und der Meereswellen läßt sich mit der Formsprache des als Stukkateur ausgebildeten Plastikers Tiziano Minio in Einklang bringen. Andererseits bereitete dem Künstler das Thema der freistehenden Aktfigur offenbar Schwierigkeiten: Der Neptun wirkt schwerfällig. Außerdem gelingt es dem Bildhauer nicht, eine Harmonie zwischen Figur und dem im Maßstab zu kleinen Gefährt zu erreichen, die Komposition wirkt additiv.

Es kann vermutet werden, daß Minio von einem berühmten antiken Vorbild, einem Sarkophagrelief mit einem Meerthiasos, auf dem Neptun mit einem Hippokampenwagen im Zentrum erscheint, inspiriert wurde. In der Renaissance war diese Antike, die sich heute in den Sammlungen des Vatikan befindet, sehr geschätzt, was Nachzeichnungen belegen.<sup>7</sup>

Die Braunschweiger Bronze besitzt nicht die Frische und Differenzierung in der Modellierung, die das Wiener Exemplar auszeichnet. Während einige Partien des Körpers durch Hammerschläge zwar fein, doch recht monoton strukturiert sind, sind andere Teile, zum Beispiel der Kopf, in skizzenhaftem Zustand belassen worden. Die geringere Größe im Vergleich mit dem Wiener Exemplar und die mitgegossene Plinthe lassen vermuten, daß es sich bei der Braunschweiger Bronze um ein 'surmoulage', das heißt einen Guß nach einer Bronze, handelt; das gleiche trifft auch für das Exemplar in Cleveland zu.<sup>8</sup>

Wahrscheinlich entstand der Braunschweiger Guß gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien, vielleicht in einer venezianischen Werkstatt, die über ältere Modelle verfügte. In der gleichen Gießerei ist offenbar auch eine andere Bronze der Braunschweiger Sammlung, der Jupiter auf dem Adler (Kat. 31), hergestellt worden, der in der Gußqualität und Oberflächenbeschaffenheit dem Neptun gleicht.

- 1 Marek, M. J.: Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos, Worms 1985, S. 75 ff.
- 2 Abb. bei Planiscig 1921, S. 477, Abb. 501; Radcliffe, A. in: Rez. von Pope-Hennessy 1988, in: The Burlington Magazine, Dez. 1988, S. 929 ff.
- 3 Leithe-Jasper in: Ausst. Washington 1986, Nr. 43 (mit Aufführung der Repliken). Es existieren auch wesentlich spätere Güsse, zum Beispiel die Variante in der Walters Art Gallery in Baltimore, die Weihrauch der Nürnberger Labenwolf-Werkstatt zuwies (Weihrauch 1967, S. 329 f.; s. auch Bowron 1978, S. 55 f.).
- 4 Bode 1907–12, Bd. 2, S. 23
- 5 Boucher 1991, Bd. 2, Abb. 310 f.
- 6 Planiscig 1921, S. 405 f.
- 7 Marek (wie Anm. 1), Abb. 71 f.; Bober/Rubinstein 1986, Nr. 99
- 8 Ausst. Cleveland 1975, Nr. 114

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 108. – List 1983, S. 107 f. – Ausst. Washington 1986, S. 172

### 31 Jupiter auf dem Adler

NACH EINEM OBERITALIENISCHEN MODELL,  
2. Hälfte 16. Jahrhundert  
Guß Italien, um 1600

H. 33 cm

Bronze, dunkelbraune Lackpatina. Reste von Vergoldung am Schnabel und den Krallen des Adlers, der Weltkugel und dem Donnerkeil. Loch auf dem Kopf des Jupiter mit Blei ausgefüllt. Die Figur Jupiters und der Adler (zusammen mit dem linken Bein Jupiters) separat gegossen und lose zusammengefügt. Große Öffnung an der Unterseite Jupiters. Ovale Öffnung auf dem Rücken des Adlers. Kleinere Gußfehler. Auf der Unterseite der Plinthe dreimal die Zahl 76 eingeschlagen. Unter der Plinthe ein nachträglich eingearbeiteter Steg mit Gewindebohrung. Inv. Nr. Bro 109

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 76 der antiken Plastiken: „Jupiter auf dem Adler sitzend. In der einen Hand hält derselbe die Donnerkeile und in der anderen die Weltkugel. Ist 13 1/2 Zoll hoch und von Bronze“ (H 29)

Auf dem Rücken des mit ausgebreiteten Schwingen dargestellten Adlers sitzt Jupiter. In der erhobenen Rechten hält er den Donnerkeil, mit der gesenkten Linken umfaßt er die



Kat. 31



Weltkugel. Einige Körperpartien der bärtigen Männerfigur werden von einer Drapierung bedeckt.

Der Göttervater Jupiter, der sich, als er den schönen Knaben Ganymed entführte, in einen Adler verwandelt hatte, wird in der Kleinbronze auf einem Adler sitzend dargestellt. In triumphaler Geste präsentiert er die Attribute – Donnerkeil und Erdkugel – die ihn als Wetter- und Erdgott kennzeichnen.

In der Bildhauerei ist der Typus des auf dem Adler sitzenden Jupiter relativ selten dargestellt worden, doch gibt es in der Braunschweiger Sammlung noch eine zweite Kleinbronze dieses Themas (Kat. 206). Als markanteste plastische Beispiele seien hier erwähnt: einerseits die in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts geschaffene lebensgroße Bronze von Jacques Jonghelinck im Thronsaal des Madrider Schlosses, die Bestandteil eines Zyklus von Planetendarstellungen ist und andererseits Alessandro Algardi's Zeusfigur mit dem erhobenen Blitzbündel als Bekrönung eines Feuerbocks.<sup>1</sup>

Die Braunschweiger Bronze ist der Figurengruppe Jonghelincks grundsätzlich verwandt, erscheint jedoch weicher und malerischer in den Formen, wozu nicht zuletzt die Drapierung beiträgt. Die Gruppe ist in der Ausführung zwar teilweise skizzenhaft, beispielsweise an Kopf und Haaren des Jupiter, doch insgesamt wurde sie recht sorgfältig, wenn auch nicht sehr subtil, überarbeitet. Das Gefieder des Adlers ist hart, geradezu ornamental gekennzeichnet, wobei es zwischen dem Kopf und dem Körper des Vogels eine abrupte Zäsur gibt. Die Epidermis der Götterfigur ist gleichmäßig durch Hammerschläge strukturiert. Die partielle Vergoldung der Bronze macht deutlich, wie sehr man das kleine Bildwerk trotz der uneinheitlichen Überarbeitung schätzte. Eine Replik, ebenfalls mit Teilvergoldung, befindet sich in Fugger-Besitz in Schloß Kirchheim an der Mindel.

In der Oberflächengestaltung und in der Dickwandigkeit des Gusses steht die Bronze der Neptunfigur nach Tiziano Minio (Kat. 30) sehr nahe, so daß davon auszugehen ist, daß beide Statuetten in derselben Werkstatt entstanden sind. Beim Neptun auf dem Hippokampen handelt es sich um einen Guß nach einem etwas älteren Modell; daß auch beim Jupiter mit dem Adler ein früheres 'Original' vorauszusetzen ist, erscheint denkbar. Stilistisch ist die Jupiterfigur ebenfalls im Umkreis von Tiziano Minio vorstellbar. Für eine spätere Entstehung des Gusses spricht die barock wirkende Drapierung, die vielleicht einem älteren Modell hinzugefügt wurde, wie auch die Form der Plinthe.

1 Zu Jonghelinck s. Meijer 1979, S. 116 ff.; zu Algardi s. Montagu 1985, Nr. 129

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 109. – Bode 1907–12, Bd. III, Taf. 231 (fälschlich mit Ortsangabe Victoria and Albert Museum, London)

## 32–33

Zwei nackte, bärtige Männer mit erhobenem linken Arm

ITALIEN, 2. Drittel 16. Jahrhundert

## 32

Nackter, bärtiger Mann mit erhobenem linken Arm

Guß Italien, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 26,6 cm (ohne Sockelplatte)

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Vorderteil des linken Fußes angesetzt, die Unterseiten der Füße, wahrscheinlich in Zusammenhang mit der im 19. Jahrhundert erfolgten Montierung, glatt abgeschliffen. Große Flickstelle am Nacken. Auf dünner Eisenplatte mit Schrauben befestigt. Die Platte mit zwei Nägeln montiert.

Inv. Nr. Bro 41

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

## 33

Nackter, bärtiger Mann mit erhobenem linken Arm

Guß nordalpin, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 27,8 cm

Bronze, hellbraune Patina, dunkelbrauner Firnis und Reste schwarzen Lacks. Runde Öffnung im Gesäß. Linker Arm angesetzt, wahrscheinlich im 19. Jahrhundert, nach Kat. 32 abgeformt und nachgegossen, der ergänzte Teil besitzt eine stumpfe Oberfläche.

Inv. Nr. Bro 42

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Kat. 32 zeigt eine nackte, muskulöse Männerfigur in labilem Standmotiv mit hintereinandergesetzten Beinen. Sie hält den linken Arm seitlich erhoben und stützte sich ursprünglich auf eine – nicht erhaltene – Lanze. Der bärtige Kopf ist seitlich gesenkt, der rechte Arm zum Rücken geführt.

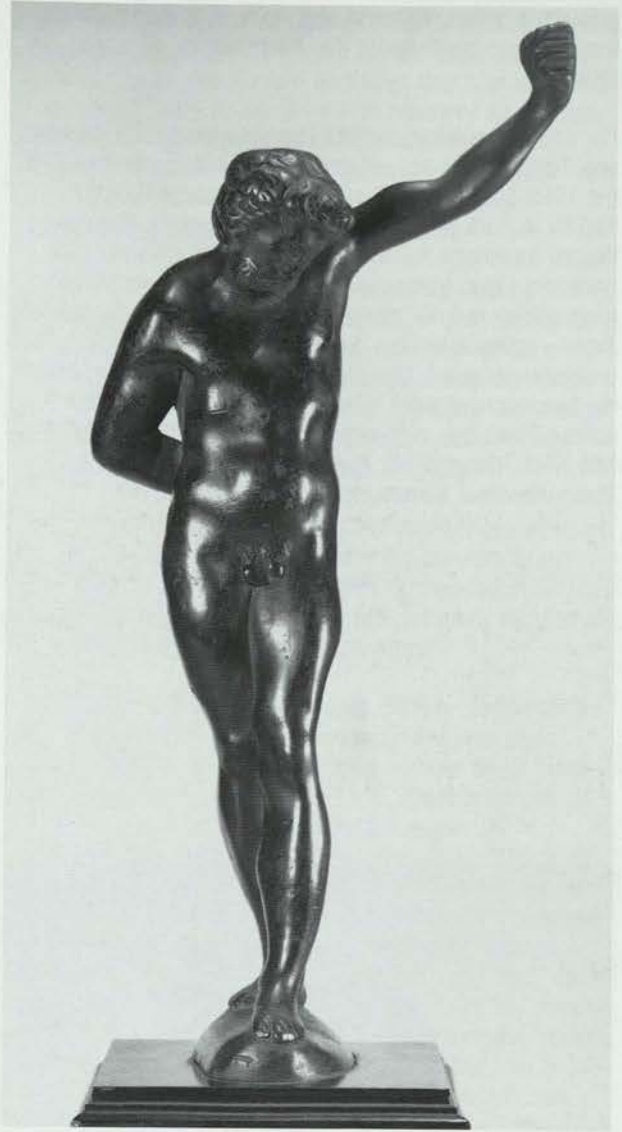
Kat. 33 unterscheidet sich vor allem darin, daß in der Rechten ein Apfel gehalten wird und die Figur auf einer ovalen Plinthe steht.

Beide Statuetten, die dem gleichen Prototyp folgen, unterscheiden sich erheblich in ihrer Modellierung und Faktur. Kat. 32 ist sehr plastisch durchgebildet, sowohl im Körper als auch bei Gesicht und Haaren, während Kat. 33 vereinfachend modelliert ist, was sich vor allem an der Gestaltung des Kopfes erkennen läßt. Allerdings sind bei dieser Figur die Schamhaare angedeutet. Die Unterschiede machen deutlich, daß es sich bei Kat. 33 um einen späteren Guß handeln muß. Trotz der lebendigeren Ausführung von Kat. 32 darf nicht davon ausgegangen werden, daß es sich hier um ein 'Original' handelt; denn ein Exemplar im Londoner Kunsthandel erscheint noch qualitätvoller.<sup>1</sup> Im Vergleich dazu erweist sich der Braunschweiger Guß als





Kat. 32



Kat. 33

eine gute und frühe Replik. Die subtil modellierte Statuette im Londoner Kunsthandel mit ihrer exquisiten Patina dürfte in Italien, wahrscheinlich in Oberitalien, im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

Die beiden Braunschweiger Bronzen demonstrieren, wie ein solches Modell 'weiterwanderte' und dabei reduziert wurde. So fehlen dem qualitätvolleren italienischen Guß das Attribut in der Rechten und die Plinthe, während die Einbußen bei der späteren nordalpinen Bronze vor allem die Modellierung betreffen. Weitere Varianten, zum Beispiel eine im Victoria and Albert Museum, London, und zwei unterschiedliche Exemplare im Metropolitan Museum, New York, sind nachweisbar.<sup>2</sup> Bei einer dieser Versionen, die wohl im 17. Jahrhundert in Frankreich entstanden ist und möglicherweise aus der Sammlung des Bildhauers François Girardon stammt, ist der Figur ein dreiköpfiger Hund hinzugefügt.<sup>3</sup> Durch den Cerberus läßt sich diese Figur als

Pluto identifizieren.<sup>4</sup> Hierbei handelt es sich aber sicherlich um eine spätere Umdeutung der Komposition. Da die Männerfigur (meist) einen Apfel in der Rechten hält, muß angenommen werden, daß es sich bei der Urversion um Herkules – mit einem Apfel der Hesperiden – handelt.

Für die Identifizierung als Herkules spricht auch die kompositionelle Verwandtschaft zum Herkules Farnese, der ein vergleichbares Standmotiv, eine übereinstimmende Haltung des rechten Armes und eine ähnliche Kopfneigung aufweist (s. Kat. 261). Das monumentale antike Bildwerk wurde rasch nach seiner Entdeckung 1542 in Rom zu einem begehrten Studienobjekt. In zahlreichen Kunstwerken – nicht nur in Kopien – setzten sich bildende Künstler mit dem Vorbild auseinander. Der Typ der Braunschweiger Statuetten gehört zu den frühen eigenständigen Rezeptionen der antiken Statue. Bei jener wird – ähnlich wie bei den Statuetten – der Körper in elegantem Gleich-



gewicht gehalten. Während sich der antike Heros auf einen Baumstamm lehnt, diente den Kleinbronzen die Lanze als Stütze.

Die offenbar recht verbreitete Renaissancestatuette konnte von Zeitgenossen als antikes Bildwerk interpretiert werden: Ein 1569 begonnenes Fresko in der Sala dei Trionfi im Kapitol in Rom zeigt auf einem von Stieren gezogenen Wagen antike Bildwerke als Trophäen, darunter eine gerüstete Figur, wahrscheinlich Mars darstellend, deren Komposition mit der charakteristischen Haltung der beiden Arme – spiegelbildlich – die Bewegung unserer Kleinbronzen wiederholt. Das Fresko läßt auch erkennen, wie die Lanze zu ergänzen wäre.<sup>5</sup> Übrigens werden auch andere Statuetten auf vergleichbare Weise in dem Wandbild zitiert, darunter ein Herkules, der ebenfalls in der Braunschweiger Sammlung vertreten ist (Kat. 81).

- 1 Daniel Katz, London
- 2 Bode 1907–12, Taf. 230; Hecht, J.: Notable Acquisitions 1975–1979, in: The Metropolitan Museum of Art, 1979, S. 31 f.
- 3 Ebd.
- 4 Möglicherweise entstand die Pluto-Version in Anlehnung an ein graphisches Vorbild von Rosso Fiorentino (s. Ausst. Washington 1987, S. 106)
- 5 Petrassi/Guerra 1974, S. 97 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 41, 42

### 34–35

Zwei nackte Männer in gebeugter Haltung

NACH ITALIENISCHEN MODELLLEN (ALESSANDRO VITTORIA ?), Mitte 16. Jahrhundert  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt



Kat. 35



Kat. 35



### 34

#### Nackter Mann in gebeugter Haltung

H. 26,3 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks, 'verputzt'. In der Plinthe Vertiefungen, in die die Füße eingepaßt sind. Mit Schrauben montiert.

Inv. Nr. Bro 112

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 288 der antiken Plastiken: „Herkules in einer Stellung als halte er die Erdkugel. Bronze“ (H 29)

### 35

#### Nackter Mann in gebeugter Haltung

H. 27,4 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack, 'verputzt'. Mit zwei Schrauben auf der Plinthe montiert. Vordere Hälfte des rechten Fußes angesetzt. Öffnung zwischen den Oberschenkeln. Beschädigung am linken Oberarm.

Inv. Nr. Bro 111

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.



Kat. 35

Die beiden männlichen Aktfiguren gebärden sich in auffallend bewegten Körperhaltungen. Die schlankere Gestalt (Kat. 34) beugt den Rücken und neigt den Kopf weit nach vorne, gleichzeitig ist der linke Arm erhoben, als ob eine Last gehalten werden sollte. Der rechte Arm ist zum Körper hin angewinkelt, wobei die Hand ursprünglich wohl einen Gegenstand halten sollte, der bei der Braunschweiger Figur jedoch nie vorhanden war.

Auch die stämmigere Figur (Kat. 35) steht in federnder Schrittstellung auf einer Terrainplinthe. In der Haltung wirkt sie geschlossener als ihr Pendant; die Linke ist flach auf den Kopf gelegt, während die andere Hand in die Achsel der gegenüberliegenden Körperseite greift. Der Oberkörper ist stark nach links gedreht, wodurch eine räumliche, mehransichtige Figurenkomposition entsteht.

In ihrer Faktur sowie der Gestalt der zugehörigen Plinthen entsprechen beide Figuren anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung, zum Beispiel der Nessus-Dejanira-Gruppe nach Giambologna (Kat. 61); demnach müssen sie aus der Werkstatt Turkelsteyns stammen.

Die Prototypen der beiden Bronzen dürften um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Entsprechende Modelle dienten bereits dem venezianischen Maler Tintoretto als Vorlagen für eine Reihe von Zeichnungen, in denen sie in verschiedenen Ansichten – zum Teil in extremer Verkürzung – dargestellt sind (Abb.).<sup>1</sup> Durch ihr kleines handliches Format konnten sie als ideale Studienobjekte für Körperhaltungen in verschiedensten Ansichten genutzt werden. Ihre übersteigerte Bewegung entsprach offenbar dem manieristischen Kunstideal Tintorettos. Seine sehr malerischen Zeichnungen von den Statuetten verdeutlichen, daß er besonders an Licht- und Schattenwirkungen interessiert war. Vermutlich waren jene Figuren, die in Tintorettos Werkstatt als Vorlagen verwendet wurden, aus Wachs oder Gips. Biographen des Künstlers berichten, daß in seiner Werkstatt eine Vielzahl plastischer Modelle, vor allem verkleinerte Repliken nach berühmten zeitgenössischen und antiken Bildwerken, vorhanden war.<sup>2</sup>

Die Werkstattpraxis Tintorettos, plastische Modelle zu benutzen, wurde in der zeitgenössischen Kunsttheorie empfohlen, zum Beispiel von Giovanni Battista Armenini in seinem Malerei-Traktat von 1586, in dem er Malern riet, Kleinplastiken in verschiedenen Ansichten zu zeichnen.<sup>3</sup>

Von der Braunschweiger Bronze Kat. 35 gibt es Repliken verschiedener Qualität und Entstehungszeit (z. B. im Museo Capodimonte in Neapel, Victoria and Albert Museum in London, Louvre in Paris). Diese unterscheiden sich von einem Exemplar in Wachs (Kunsthandel), das in seinen Formen kräftiger und insgesamt spannungsvoller erscheint.<sup>4</sup> In der lebendigeren Modellierung übertrifft die gegossene Wachsfigur die Braunschweiger Bronze, deren vergleichsweise summarisch gestalteten Körperformen nur eine reduzierte Vorstellung von der Qualität dieser Komposition liefern können. Gleichzeitig entspricht die Wachsfigur am ehesten dem von Tintoretto gezeichneten Modell. Es scheint somit naheliegend, in der Wachsfigur den unmittelbarsten plastischen Reflex des – bisher nicht bekannten – Prototyps zu sehen.





Kat. 34



Kat. 34

Es ist wahrscheinlich, daß auch bei Kat. 34 ein der Wachsfigur vergleichbares, qualitativvolles Original vorauszusetzen ist. Daß es sich dabei um die Bronze eines sich auf einen Stab stützenden bärtigen Mannes im Puschkin-Museum in Moskau handeln könnte, die von Weihrauch und Liebmann Sansovino zugeschrieben wurde<sup>5</sup>, ist unwahrscheinlich. Sowohl der auf den Zeichnungen Tintoretto wiedergegebene Figurentyp als auch die Braunschweiger Bronze sind gegenüber dem Exemplar in Moskau in der Komposition konzentrierter. Bei der Bronze im Puschkin-Museum ist der Kopf mehr erhoben und die Arme sind weiter vom Körper abgewinkelt. Außerdem ist die rechte Hand nach außen gewendet, damit sie den Stab umfassen kann. Die Handhaltung der Braunschweiger Figur läßt sich mit dem Aufstützen auf einen Stab nicht vereinbaren.

Vielleicht wurde Kat. 34 durch antike Vorbilder inspiriert; bereits Liebmann verwies auf motivische Ähnlichkeiten der Moskauer Bronze mit Philoktet-Darstellungen auf antiken Steinschnitten, vergleichbar sind auch antike Kleinbronzen.<sup>6</sup>

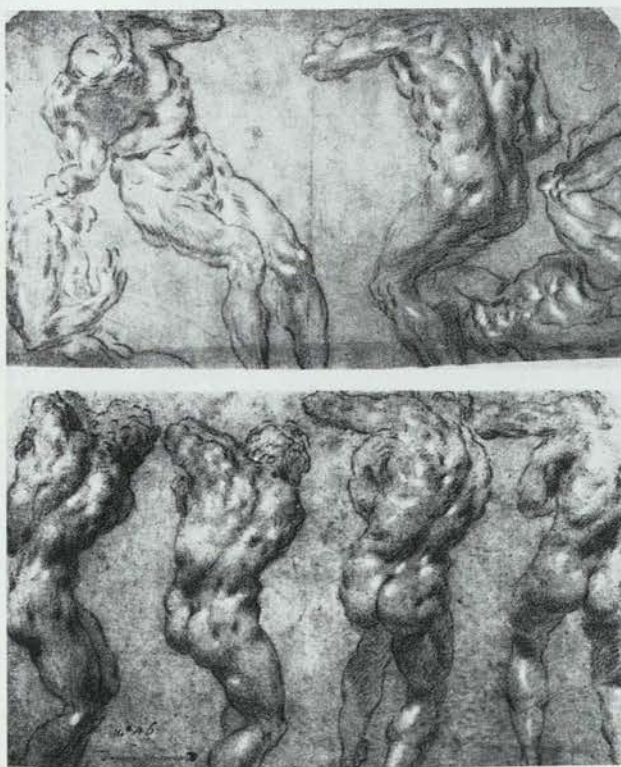
Die beiden Kompositionen mit ihren extremen, nicht durch äußere Umstände motivierten Bewegungen dürften sich am ehesten durch den seit Anfang des 16. Jahrhunderts aktuellen 'Paragone-Streit' erklären lassen, in dem die Rangfolge der Künste diskutiert wurde. Den Ausgangspunkt hierfür bildeten Äußerungen Leonardos aus seinem Traktat zur Malerei, in dem er die Malerei als Königin der Wissenschaften kürte.<sup>7</sup> Einen Schwerpunkt des Traktats wie auch seines zeichnerischen Werks bilden die Bewegungen des menschlichen Körpers. Dieses Thema sollte dann für jüngere Künstler, allen voran Michelangelo, zu einem Hauptanliegen ihres Kunstschaffens werden (s. auch Kat. 36 und besonders Kat. 60). In Zusammenhang mit den beiden Bronzestatuetten sind Leonardos Studien nicht nur von grundsätzlicher Bedeutung, sondern auch deshalb, weil es eine Zeichnung von ihm gibt, die die Komposition von Kat. 35 vorausnimmt: Ein etwa 1513 entstandener Entwurf für einen Tischbrunnen in Silber mit einer gebückten männlichen Figur auf einer Säule (Windsor Castle, Abb.).<sup>8</sup> Diese 'Brunnenfigur' hält ebenfalls beide Arme auf einer Körperseite erhoben, wobei sie allerdings einen Gegenstand umgreift, aus dem ein Wasserstrahl spritzt. Es ist



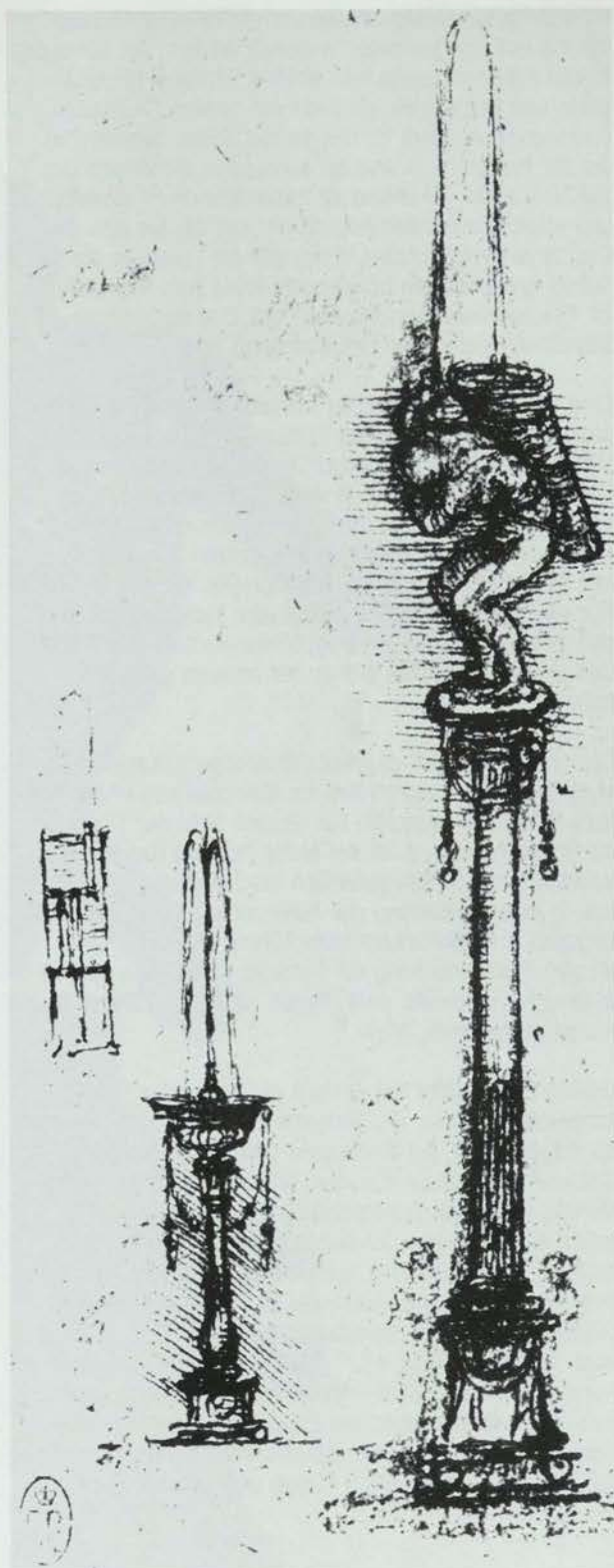
kaum anzunehmen, daß diese Zeichnung dem Schöpfer unserer Statuetten bekannt war, doch dokumentiert sie, wie früh bereits vergleichbare Kompositionen aktuell waren und letztlich auch, wie wegweisend der bereits 1519 verstorbene Leonardo für Künstler – auch Bildhauer – späterer Generationen war.

Auffallend ist die Verwandtschaft von Kat. 35 mit Schöpfungen Michelangelos, vor allem den Sklaven für das Julius-Grabmal, aber auch Gestalten des Jüngsten Gerichts aus der Cappella Sistina im Vatikan. Brinckmann klassifizierte das oben genannte Wachsexemplar als „Schule Michelangelos“.<sup>9</sup> Vergleichbar kraftvoll bewegte Gestalten lassen sich in den Werken von Michelangelo-Schülern beziehungsweise Nachfolgern, zum Beispiel Vincenzo de' Rossi, wiederfinden, was mehrfach zu einer Lokalisierung dieses Typs nach Florenz führte.<sup>10</sup> Kat. 34 wurde mit dem anfangs in Florenz tätigen Jacopo Sansovino in Verbindung gebracht<sup>11</sup>, der allerdings florentinische Formelemente nach Venedig brachte, wohin er 1527 übersiedelt war. Hier wurde er binnen kurzer Zeit zum bedeutendsten und einflußreichsten Bildhauer und Architekten. Es kann somit nicht ausgeschlossen werden, daß der Prototyp der Statuette Kat. 34 in Venedig entstanden ist.

Beide Statuetten kommen – nicht nur in Braunschweig – als Gegenstücke vor<sup>12</sup>; es ist jedoch nicht zwingend, daß die unterschiedlich proportionierten Gestalten den gleichen Urheber haben, was andererseits aber auch nicht völlig auszuschließen werden kann, solange die Originale unbekannt sind. Als Autor – vor allem von Kat. 35 – dürfte am



Zu Kat. 34, 35. J. Tintoretto, Zeichnungsstudien nach Statuetten, ehemals Sammlung Koenigs, Haarlem (Foto aus Liebmann 1987)



Zu Kat. 34, 35. Leonardo da Vinci, Entwurfsskizze für Tischbrunnen, Schloß Windsor Castle (Foto aus Clark/Pedretti 1968)



ehesten der Sansovino-Schüler und -Mitarbeiter Alessandro Vittoria in Frage kommen. In seinen Werken, vor allem den frühen Arbeiten, lassen sich sowohl Einflüsse Michelangelos und Sansovinos als auch von antiken Skulpturen erkennen. Besonders ist hier an die beiden 'telamoni' in der Ca' Rezzonico in Venedig zu denken, die Vittoria um 1553/55 schuf.<sup>13</sup> Auffällig ist besonders deren motivische und stilistische Verwandtschaft mit Kat. 35, wo sich die Gestalt auf vergleichbare Weise mit der Linken in die Achsel greift, während die andere Hand zum Kopf geführt ist. Die 'telamoni' besitzen auch das charakteristische Standmotiv der labilen Schrittstellung.

Eine lebendige Modellierung mit ausgeprägter, fließender Muskulatur wie bei unserer Statuette besitzt zum Beispiel Vittorias gebeugte Bronzefigur Johannes des Täufers in S. Francesco della Vigna in Venedig.<sup>14</sup> Die Komposition von Kat. 35 überrascht durch ihren monumentalen Charakter, der sie von gängigen Kleinbronzen der Zeit absetzt; mit Sicherheit geht sie auf einen großen Künstler zurück. Für eine Autorschaft Vittorias spräche nicht zuletzt auch, daß er mit Tintoretto in persönlichem Kontakt stand und daß beide Künstler die Werke des anderen geschätzt haben.

Die große Resonanz, die beide Statuetten gefunden haben, verdeutlicht nicht zuletzt ihre für Kleinplastiken ungewöhnliche Wirkungsgeschichte. Sie dienten nicht nur Tintoretto als Studienobjekte, auch der Maler Palma il Giovane verwendete Kat. 35: Spiegelbildlich erscheint jene Komposition in einer Darstellung der Auferstehung Christi im Hintergrund eines Selbstbildnisses (Brera, Mailand).<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß Palma und Vittoria sich gegenseitig porträtierten (Büste und Gemälde im Kunsthist. Museum, Wien).<sup>16</sup>

Großen Einfluß übte Kat. 34 auf die nordalpine Goldschmiedekunst aus; die Statuette diente häufig als Modell für Trägerfiguren, die Weltkugeln oder Himmelssphären stützen.<sup>17</sup> Eine solche Funktion wäre auch bei der unvollständig wirkenden Braunschweiger Figur sinnvoll, wie schon das Inventar H 29 suggerierte. In einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich als plastische Dekoration eines Katheders, taucht das Figurenpaar in einem Gemälde auf Schloß Rosenberg bei Kopenhagen auf, das nach 1615 entstanden ist.<sup>18</sup> Auch noch im späten 19. Jahrhundert war das Statuettenpaar als Dekorationsgegenstand beliebt; so schmückten zum Beispiel Kopien mit Drapierungen an den Hüften ein gründerzeitliches Herrenzimmer, das von der Berliner Firma Flatow und Priemer eingerichtet worden war.<sup>19</sup>

1 Das von Liebmann (1987, S. 208 f.) in diesem Zusammenhang genannte Gemälde Tintoretts in S. Rocco in Venedig, das den Heiligen Rochus mit den Pestkranken zeigt und 1549 entstanden ist, weist jedoch keine Figur auf, die zwingend von einer der beiden Statuetten abhängig ist. Somit kann das Gemälde nicht als terminus ante quem dienen. (Bei Liebmann Literaturangaben zu den Zeichnungen)

2 Hadeln, D. v.: Zeichnungen des Giacomo Tintoretto, Berlin 1922, S. 21 ff. (mit Angabe der Quellen)

3 Armenini 1977, Buch 2, Kap. III

4 Brinckmann 1923–25, Bd. 2, S. 8 f.; Ausst. Montreal 1992, S. 196 f.

5 Weihrauch 1965, S. 266 ff.; Liebmann 1987, S. 206 ff.

- 6 Liebmann 1987, S. 210; Thomas, R.: Die sogenannte Statuette des Philoktet aus Köln, in: Griechische und römische Statuetten und Großbronzen. Akten der 9. Tagung über antike Bronzen, Wien 1988, S. 302 ff.
- 7 Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von H. Ludwig, hrsg. von M. Herzfeld, Jena 1909
- 8 Clark/Pedretti 1968, S. 173, Nr. 12690
- 9 Brinckmann 1923–25, Bd. 2, S. 8 f.
- 10 Utz, H.: The Labours of Hercules and other Works by Vincenzo de' Rossi, in: The Art Bulletin, Sept. 1971, S. 354; Jacob 1972, Nr. 9; zuletzt Lewis in: Ausst. Montreal 1992, S. 196 f.
- 11 Weihrauch 1965, S. 270
- 12 Z. B. ehemals in der Slg. Guidi, Rom (Aukt. Sangiorgi, Rom, 21.–27. 4. 1902, Nr. 386) und ursprünglich auch bei Tintoretto
- 13 Cessi 1961, S. 22, Taf. 8
- 14 Ebd., S. 46, Taf. 18 (1993 entwendet)
- 15 Ausst. London 1983, Nr. 69
- 16 Die Büste befand sich früher in der Slg. Dirksen in Berlin (Planiscig 1921, Abb. 550).
- 17 Weihrauch 1965, S. 265 ff.
- 18 Reinhold Timm zugeschrieben (Ausst. Kopenhagen 1988, Abb. 212)
- 19 Traute Wohnräume (Wasmuth Verlag), Berlin o. J., Taf. 25: Herrenzimmer im Hause August Scherl, Bellevuestr. 6 in Berlin

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 111, 112. – Weihrauch 1965, S. 271. – Jacob 1972, Nr. 9. – Liebmann 1987, S. 242. – Ausst. Montreal 1992, S. 197 [Kat. 35]

### 36

#### Sitzender Mann

FLORENZ, 2. Drittel 16. Jahrhundert

H. 42,2 cm, 30,5 cm (Sitzfläche bis Kopf)

Bronze, rötlich braune Patina, schwarzer Lack. Runde Öffnung oben am Kopf, darin verankert Draht zur Befestigung der Figur am Sockel. Große Öffnung am Gesäß, Loch unter der rechten Achsel, Loch am Rücken. Bruchstelle am rechten Daumen, an der gleichen Hand Ring- und kleiner Finger ergänzt. An der linken Hand kleiner Finger ergänzt. Auf Holzsockel des 18. Jahrhunderts; Zwischenstück modern.

Inv. Nr. Bro 40

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 324 der antiken Plastiken: „Jupiter in einer Stellung als hätte er auf seinem Adler gesessen. Bronze 19 Zoll hoch“ (H 29)

Der nackte Mann mit kurzgelocktem Haar und Bart erscheint in sitzender Haltung, das linke Bein ist vorge Streckt, das rechte nach hinten angewinkelt. Der Oberkörper dreht sich nach links, der Kopf in die Gegenrichtung. Der rechte Arm greift über die Beine nach links, während der linke nach hinten ausgestreckt ist und ins Leere greift.

Der Sitzende Mann ist die berühmteste und meist diskutierte Bronze der Braunschweiger Sammlung. Er wurde von Scherer und Brinckmann Adrian de Fries zugeschrieben, jedoch schon kurze Zeit später von Callegari und noch kürzlich von Schlegel mit Bartolommeo Ammanati in Verbindung gebracht.<sup>1</sup> Die einzige bekannte Replik des Sitzenden Mannes im Metropolitan Museum, New York, die aus dem von Jacopo Sansovino erbauten Palazzo Garzoni





Kat. 36





Kat. 36



Zu Kat. 36. B. Bandinelli, Entwurfszeichnung für die plastische Bekrönung der Engelsburg, Louvre, Paris (Louvre-Foto)



Kat. 36



Zu Kat. 36. Michelangelo, Zeichnungsstudie für das Fresko mit der Schlacht von Cascina, Britisches Museum, London (Foto aus Turner 1986)



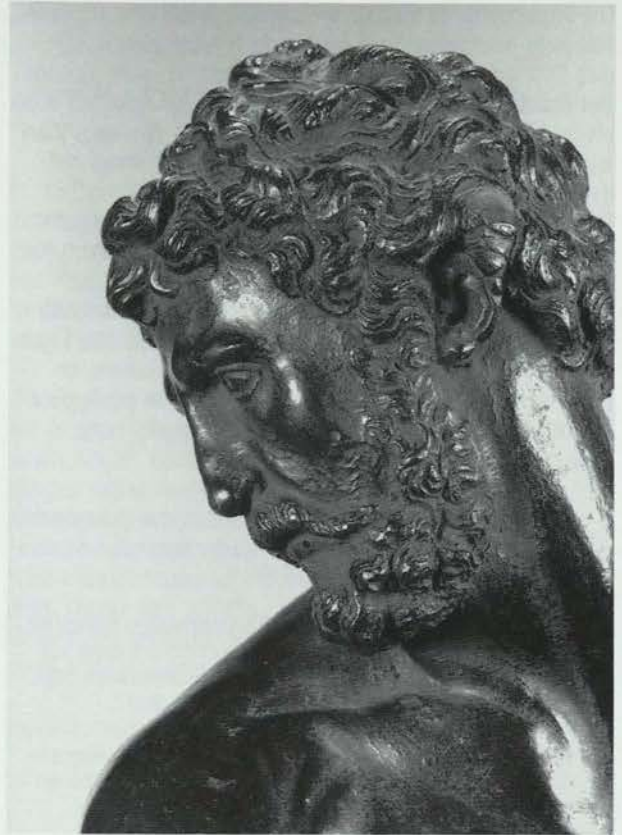
in Pontecasale stammt, unterscheidet sich in ihrer Modellierung und Faktur vom Braunschweiger Guß, so daß es kaum vorstellbar ist, daß beide Bronzen in der gleichen Werkstatt entstanden sein könnten.<sup>2</sup>

Die Bronze ist in mehrerer Hinsicht ungewöhnlich. Unklar ist, ob der Sitzende Mann als Einzelfigur geschaffen wurde oder in einen – vielleicht architektonischen – Kontext eingebunden werden sollte. Das Sitzmotiv mit den ausgreifenden Beinen läßt sich nicht mit einer traditionellen Sockelform in Einklang bringen. Unklar bleibt auch, welche die Hauptansichtsseite ist; wobei die Gestalt andererseits auch nicht völlig dem Ideal der 'figura serpentinata' entspricht. Unmotiviert erscheint die Haltung beider Arme, vor allem des linken, der sich möglicherweise aufstützen sollte. Die ausgreifende Bewegung schließt jedoch aus, daß die Figur flach vor einer Wand – zum Beispiel als Schmuck eines Kamins – aufgestellt war. Nicht undenkbar ist die Funktion als Brunnenfigur, wobei eine komplizierte Architektur vorausgesetzt werden müßte, die die Haltung des rechten Beines und des linken Armes motivieren würde. Ablagerungsspuren von Wasser, die auf eine Verwendung als Brunnenschmuck hinweisen würden, sind bei der Bronze nicht vorhanden.<sup>3</sup>

Mit der Braunschweiger Bronze sind kompositionell die sitzenden Satyrgealten von Ammanati und Vincenzo de' Rossi am Neptunbrunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz am ehesten vergleichbar, die sowohl in ihrer ausgreifenden Bewegung, als auch stilistisch vom Sitzenden Mann nicht weit entfernt sind.<sup>4</sup> Dieser steht eher den locker modellierten Satyrn von Vincenzo de' Rossi nahe als den glatten, langgliedrigen Figuren von Ammanati. Doch auch eine Zuschreibung an Rossi kann letztlich nicht überzeugend begründet werden.

Möglicherweise war der Sitzende Mann gar nicht für eine bestimmte Funktion konzipiert, sondern sollte ein Bewegungsmotiv plastisch umsetzen, das Michelangelo verschiedentlich variiert hatte und seine Zeitgenossen, vor allem Bildhauer, begierig rezipierten. Generell sind die sogenannten Ignudi der Sixtinischen Decke Variationen dieses Motivs, also des sitzenden Jünglings in ausgreifender Bewegung.<sup>5</sup> Noch größere Gemeinsamkeiten lassen sich zwischen der Braunschweiger Bronze und einer Gestalt, die Michelangelo für das Fresko der Schlacht von Cascina im Palazzo Vecchio in Florenz konzipierte, erkennen. Die entsprechende Entwurfszeichnung (Britisches Museum, London, Abb.)<sup>6</sup> ist in der Haltung der Beine und der Drehung des Rumpfes mit der Braunschweiger Bronze-figur grundsätzlich verwandt.

Michelangelo nahm bei seinem berühmten Schlachtenkarton ein historisches Ereignis zum Vorwand, eine größere Anzahl von nackten Figuren in ausgreifender Bewegung zu zeigen. Er setzte sich hierbei mit Leonardos Lehre von der menschlichen 'actio' auseinander, die dieser in seinem Traktat zur Malerei dargelegt hatte (s. Kat. 34–35). Sowohl die Figuren des Kartons als auch die 'Ignudi' waren eine bedeutende Inspirationsquelle für die jüngere Bildhauergeneration. Von Baccio Bandinelli kennt man Entwurfszeichnungen für die plastische Bekrönung der Engelsburg in Rom, wo unter anderem Figuren sitzender Jüng-



Kat. 36, Detail

linge vorgesehen waren. Ein Blatt im Louvre, Paris, zeigt neben dem Erzengel Michael einen Jüngling mit ausgreifender Bein- und Armhaltung, der kompositionell eng mit der gesuchten Bewegung der Braunschweiger Bronze verwandt ist (Abb.).<sup>7</sup>

Bandinellis Kleinbronzen, die jedoch nicht von ihm, sondern von Jacopo della Barba gegossen wurden<sup>8</sup>, unterscheiden sich in ihrer strengen Modellierung und der glatten, fast goldschmiedehaften Oberfläche deutlich vom Braunschweiger Sitzenden Mann, der deshalb Bandinelli nicht zugeschrieben werden kann. Entsprechende Zeichnungen Bandinellis müssen bei Künstlerkollegen bekannt gewesen sein. Dies belegt zum Beispiel ein Blatt mit einer sitzenden, sehr bewegten Männerfigur im Britischen Museum, London<sup>9</sup>, die von Jan de Bisschop (Episcopius) als Kupferstich reproduziert wurde.<sup>10</sup> Diese Gestalt, ein allerdings bekleideter mittelalter Mann, steht mit seinem lockigen Haupt- und Barthaar der Braunschweiger Männerfigur nahe. Durch die graphische Verbreitung von Entwürfen Bandinellis zeigt sich deren modellhafter Charakter, was allerdings die genaue Zuordnung einer Komposition wie die des Sitzenden Mannes erschwert.



Die Figur dürfte in Florenz im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden sein, was jedoch nicht voraussetzt, daß Bildhauer und Gießer identisch gewesen sein müssen. Der Braunschweiger wie der New Yorker Guß könnten auch etwas später als das Modell ausgeführt worden sein. Vielleicht entstand die Komposition im Zusammenhang mit dem sogenannten Paragone-Streit zwischen Malern und Bildhauern, bei dem die Vorzüge beziehungsweise Nachteile der jeweiligen Gattung diskutiert wurden (s. auch Kat. 34–35). Nur im plastischen Medium ließ sich eine so kompliziert bewegte Sitzfigur vollständig, das heißt ohne Überschneidungen und Verkürzungen, darstellen. Der Figur haftet in der Tat etwas Akademisches, Konstruiertes an. Daß die Gestalt eine Bedeutung gehabt haben muß, geht schon aus der Tatsache hervor, daß sich zwei – unterschiedliche – Repliken erhalten haben.

- 1 Scherer 1919, S. 113; Brinckmann 1919, S. 406; Callegari 1925/26, S. 581; Schlegel, U.: Ein Terracottamodell des Bartolomeo Ammannati, in: *Paragone*, 503, 1992, S. 27 ff.
- 2 Weihrauch 1967, Abb. 232
- 3 Unzutreffend ist die Identifizierung der Braunschweiger Bronze mit einer Figur von einem Brunnen im Observatorium Uraniborg von Tycho Brahe, der mit Tierfiguren geschmückt war (Honnens 1991, S. 42, S. 119 f.); s. dagegen Berger 1993, S. 362, 369.
- 4 Poeschke 1992, Taf. 216 ff.
- 5 Vgl. Möseneder, K.: Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung, in: *Mitteil. des Kunsthist. Instituts in Florenz*, Bd. XXIX, 1985, S. 347 ff.
- 6 Turner 1986, Nr. 13
- 7 Ciardi Duprè, M. G.: Per la cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540, in: *Commentari* 1966, S. 159 ff., Abb. 22
- 8 Massinelli 1991, S. 43 ff. Für den posthumen Guß von Bandinellis Neptun (Galleria Colonna, Rom), dem Modell für die monumentale Brunnenfigur auf der Piazza della Signoria in Florenz, waren Battista Lorenzi und Domenico Poggini verantwortlich (Keutner 1990, S. 284 f.).
- 9 Turner (wie Anm. 6), Nr. 93
- 10 Bisschop, J. de: *Paradigmata graphices variorum artificum*, Den Haag 1671, Taf. 35

Literatur: Riegel 1887, S. 258 f., Nr. 40. – Brinckmann 1919, S. 406. – Scherer 1919, S. 113, Abb. 3. – Brinckmann 1921, S. 157, Abb. 10. – Brinckmann 1923, Nr. 76, Taf. 76. – Callegari 1925/26, S. 581. – Strohmeyer 1947/48, Nr. 54. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. K 63. – Ausst. Amsterdam 1955, Nr. 386. – Fink 1955, S. 39. – Landais 1958, S. 63. – Weihrauch 1967, S. 189. – Jacob 1972, Nr. 24. – Jacob in: Klessmann 1977, S. 69, 76. – Ausst. Florenz 1980 (*Il primato del disegno*), Nr. 548. – Jacob 1986, S. 163, Abb. 9. – Jacob in: Luckhardt 1991, S. 54. – Honnens 1991, S. 42, S. 119 f. – Schlegel 1992 (wie Anm. 1), S. 27 ff. – Berger 1993, S. 362, 369

### 37

#### Jüngling

MITTELITALIEN, FLORENZ (?), 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 14,3 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack. Öffnung zwischen den Oberschenkeln. Mit Dornen auf einem alten Kunstkam-mersockel montiert.

Inv. Nr. Bro 221

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der schlanke, nackte Jüngling hält seine Rechte nahe vor dem leicht in die Höhe gerichteten Kopf, wobei der Arm etwas verbogen erscheint. Die rechte Hand war offenbar bereits im Modell nur fragmentarisch gebildet. Mit der am Körper gehaltenen Linken umgreift der Jüngling einen runden Gegenstand.

Die Identifikation des Dargestellten bereitet Schwierigkeiten, da die rechte Hand, die wahrscheinlich einen Gegenstand hielt, bei der Bronze, ebenso bei einer späteren Kopie der Figur in der Braunschweiger Sammlung (Kat. 38), wie auch bei allen anderen Repliken<sup>1</sup>, nicht vollständig ausgebildet ist. Offenbar entstanden alle bekannten Bronzen nach fragmentierten Modellen. Vermutlich war beim Prototyp die rechte Hand nicht so nahe am Kopf wie bei der Braunschweiger Figur. Dies legt eine sehr sorgfältig gearbeitete Version mit in Silber eingelegten



Kat. 37



Augen und Lippen im Kunsthistorischen Museum, Wien, nahe, bei der der rechte Arm weiter vom Kopf abgesetzt ist.<sup>2</sup> Der Braunschweiger Guß zeichnet sich durch eine feine gehämmerte Oberfläche aus.

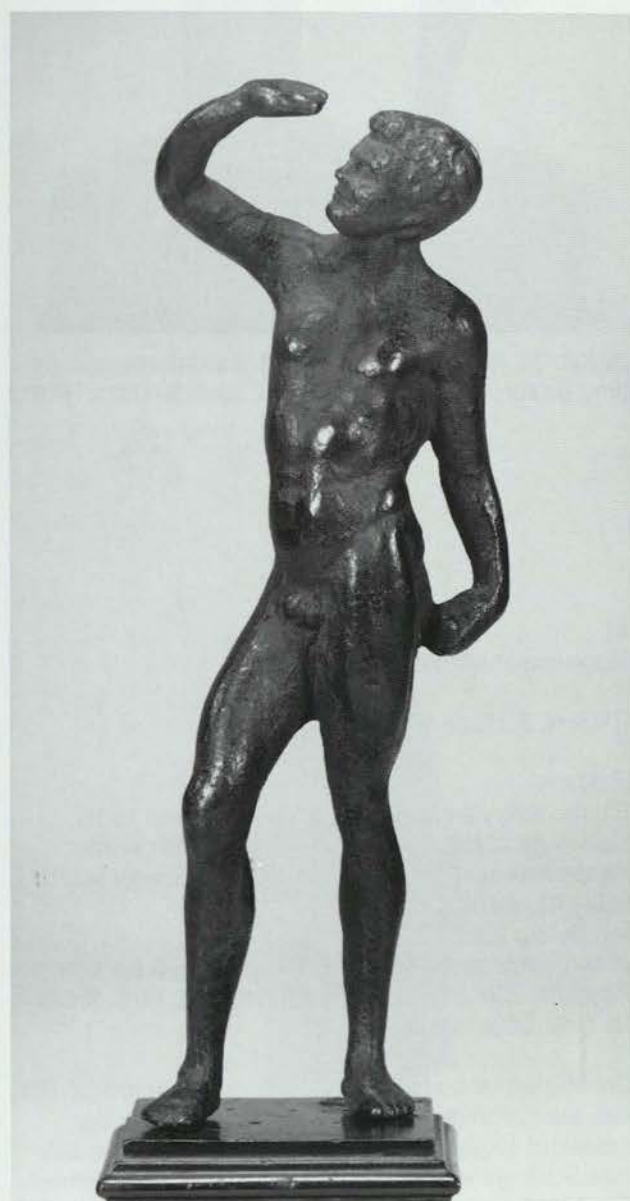
Am ehesten ließe sich die Figur als Weingott Bacchus deuten, der zu Trauben in der erhobenen Hand aufblickt. Das Bacchus-Thema war in Florenz während des 16. Jahrhunderts besonders beliebt. Verwiesen sei hier auf die 1549 entstandene Marmorfigur von Baccio Bandinelli im Palazzo Pitti in Florenz, die eine Traube in der erhobenen Linken hält.<sup>3</sup> Im Florentiner Ambiente könnte auch die Komposition der Bronzestatuetten entstanden sein.

1 Einige Repliken aufgeführt bei Olsen 1980, S. 46.

2 Planiscig 1924, Nr. 133

3 Venturi 1935–37, Bd. 2, Abb. 182

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 38

## 38

### Jüngling

MITTELITALIEN, FLORENZ (?), 2. Hälfte 16. Jahrhundert  
Guß Italien (?), 17. Jahrhundert

H. 13,8 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina. Mit einem Dorn unter dem linken Bein befestigt.

Inv. Nr. Bro 38

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die Figur ist eine Replik des gleichen Modells wie Kat. 37; sie ist geringfügig kleiner als jene, stellt also vermutlich einen Abguß nach einer Bronze, ein 'surmoulage' dar. Wegen der veränderten Beinhaltung war die Vorlage jedoch wohl nicht Kat. 37. Hiervon unterscheidet sich der Nachguß vor allem qualitativ: Die Modellierung und Oberflächenbearbeitung ist insgesamt grob und wenig differenziert. Dieser Guß könnte zu einer in der Braunschweiger Sammlung vorhandenen Serie von Pseudo-Antiken, meist nach fragmentierten Modellen, zählen (Kat. 79–92).

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 38

## 39

### Urne auf einem Sockel

ITALIEN, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 11 cm

Bronze, braune Patina. Kleinere reparierte Gußfehler. Fehlstelle am unteren Rand.

Inv. Nr. Bro 341

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 354 der antiken Geräte: „Eine kleine Vase von Bronze“ (H 29)

Auf einem profilierten Postament steht eine Urne, über die eine Drapierung gelegt ist.

Die Komposition scheint ursprünglich nicht als Einzelobjekt geschaffen worden zu sein. Bei italienischen Bronzen des 16. Jahrhunderts diente sie als Stütze für eine Sandalenbinderin, die einer antiken Statuette gleichen Themas nachempfunden ist (Abb., Bargello, Florenz).<sup>1</sup> Das Braunschweiger Exemplar der Urne erscheint im Vergleich weicher modelliert und etwas reicher geschmückt: Das Postament ist mit einem geometrischen Muster dekoriert.

1 Ein Exemplar in der Ca' d'Oro in Venedig (Meller 1974, Abb. 1). Zum antiken Vorbild s. Bober/Rubinstein 1986, Nr. 20

Literatur: Nicht bei Riegel 1887





Kat. 39



Zu Kat. 39. Italien, 16. Jahrhundert, Sandalenbinderin mit Urne, Bronze, Bargello, Florenz (Foto Soprintendenza Florenz)

#### 40

##### Drapierung mit Urne

ITALIEN (?), 16./17. Jahrhundert

H. 12,8 cm

Bronze, Vollguß, grünlicher Lack über brauner Patina. Auf der Rückseite Klebeetikett mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 480. Auf der Vorderseite Aufkleber mit Tinte bezeichnet: 269.

Inv. Nr. Bro 350

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 480 der antiken Geräte: „Fragment einer Verzierung. Bronze“ (H 29)

Über einem Henkelgefäß, aus dem eine Flamme züngelt, befindet sich großzügige, schwungvolle Drapierung.

Es handelt sich hier um einen Teil aus einem größeren Zusammenhang. Der obere Abschluß deutet darauf hin, daß das Objekt an dieser Stelle befestigt werden sollte. Die Thematik – Urne und Flamme – spricht dafür, daß die Bronze für einen sepulkralen Kontext konzipiert wurde.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

#### 41

##### Muskelmann mit Totenkopf

ITALIEN, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 14 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste dunklen Lacks. Kleines gebohrtes Loch am Rücken. Loch am rechten Handgelenk zum Anstiften einer Hand (verloren). Rechter Fuß fehlt, ehemals angestiftet.

Inv. Nr. Bro 228

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 139 der antiken Plastiken: „Der geschundene Marsyas, 6 Z. hoch. Bronze. Ist beschädigt.“ (H 29)

Der Muskelmann stand ursprünglich auf dem rechten Bein, das linke berührte mit den Zehen den Boden. In der gesenkten Linken hält er einen Schädel, durch den sich eine Schlange windet. Der rechte Arm ist seitlich erhoben. Das Standmotiv und die Haltung der rechten Hand lassen sich durch eine vollständige Replik rekonstruieren, die sich im Bargello, Florenz, befindet.<sup>1</sup>



Seit der Renaissance, als man sich intensiv dem Studium der Anatomie zuwandte, gehörten Muskelmänner, menschliche Figuren, denen gleichsam die Haut abgezogen ist, zu den Themen der Bildhauerei.<sup>2</sup> An diesen Figuren ließ sich die menschliche Muskulatur studieren, was gerade für die Darstellungen von Bewegungen notwendig war. Muskelmänner, aber auch Gliederpuppen, waren insofern für Künstler geeignetes Anschauungsmaterial, was sich zum Beispiel auch auf zahlreichen älteren Atelierbildern erkennen läßt.

Der Braunschweiger Muskelmann dürfte allerdings nicht vorrangig für einen solchen Zweck entstanden sein, sondern als Vergänglichkeitsymbol, als 'memento mori'. Hierauf deutet die Kombination mit dem Totenschädel hin,

den die Figur gleichsam als Attribut in der Hand hält. Vielleicht bildete die Statuette einst den plastischen Schmuck eines Schreibtischgeräts, möglicherweise eines Tintenfasses.

Die gestreckten, schlanken Proportionen der männlichen Figur dürften für eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sprechen. Besonders in Florenz lassen sich einige Muskelmänner aus jener Zeit lokalisieren.<sup>3</sup>

1 Inv. Nr. 322

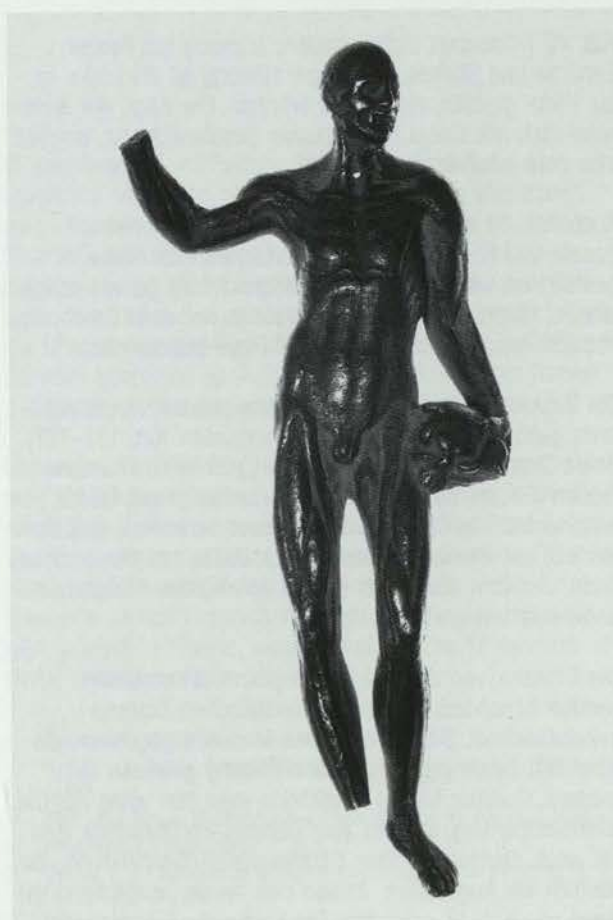
2 Ameisenowa 1963; Ausst. L'écorché, Rouen 1977

3 Ameisenowa 1963; Ausst. Wien 1978, Nr. 192-194

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 40



Kat. 41



## 42–43

Zwei antike Feldherren

NACH ITALIENISCHEN (?) MODELLEN, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Guß Niederlande (?), 1. Hälfte 17. Jahrhundert

## 42

Antiker Feldherr

H. 15,9 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina. Reste des Formmantels.  
Gußfehler in der rechten Achsel. Mit zwei Stiften befestigt.  
Inv. Nr. Bro 36

## 43

Antiker Feldherr

H. 15,7 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina. Fehlstelle in der rechten  
Achsel. Mit einem Stift befestigt.  
Inv. Nr. Bro 37

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 54  
und 140 der antiken Plastiken: „Ein römischer Kayser in  
der Kleidung eines Triumphator. Bronze 6 1/2 Z. hoch –  
Ein römischer Feldherr Bronze, 6 Zoll“ (H 29)

Kat. 42 präsentiert sich in antiker Rüstung mit Panzer,  
Schärpe und Stiefeln. In lässiger Haltung ist die Linke in  
die Hüfte gestützt, die Rechte erhoben. Der Kopf, der wahr-  
scheinlich mit einem Lorbeerkranz geschmückt ist, wendet  
sich dem erhobenen Arm zu.

Auch Kat. 43 erscheint in antiker Rüstung mit Helm,  
Panzer und Stiefeln. Während die Linke in die Hüfte  
gestützt ist, wird die Rechte in Blickrichtung gerade ausge-  
streckt. Durch das linke Bein, das sich auf einer Erhebung  
abstützt, wird die Ponderation der Figur unterstrichen.

Die Bronzen könnten zu einer pseudoantiken Imperatoren-  
serie gehört haben (vgl. Imperatorenbüsten, Kat. 122–127).  
Beide Statuetten besitzen einen vergleichbaren raumgrei-  
fenden Aufbau, der sich mit einer übersteigerten Gestik  
verbindet. Diese Charakteristika lassen vermuten, daß die  
Modelle der Bronzen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhun-  
derts, vielleicht aber auch erst zu Anfang des 17. Jahrhun-  
derts entstanden sind.

Die Bronzen, von denen keine Repliken bekannt sind,  
werden besonders durch ihren technischen Zustand  
gekennzeichnet. Sie wurden nach Modellen gegossen, die  
fehlerhaft beziehungsweise unvollständig gewesen sein  
müssen. Darüber hinaus verzichtete man fast völlig auf die  
Nachbearbeitung, so sind zum Beispiel die Gußnähte zum  
Teil noch deutlich sichtbar. Spuren der Kaltbearbeitung, die  
deutlich ins Auge fallen, lassen sich an der ausgestreckten  
Hand von Kat. 43 erkennen. Die Faktur der Fingerglieder  
und -nägeln entspricht der Gestaltung der Zehen des ste-



Kat. 42



Kat. 43



henden Herkules (Kat. 7), der ebenfalls nach einem fragmentarischen Modell gegossen wurde. Diese Güsse entstanden in einer Werkstatt, die über ältere Modelle verfügte und diese wohl in bewußt roher Ausführung als Antikenfälschungen produzierte. In die Braunschweiger Sammlung gelangten sie als echte Antiken, vielleicht über den Theologen Valentin Andreae, der dem jungen Prinzen Anton Ulrich „antiquae Romanorum statuae“ übersandte.<sup>1</sup>

Der unfertige, bozzettohafte Charakter in Verbindung mit den ausgreifenden Gesten, verleiht den beiden Bronzen – für einen modernen Betrachter – einen besonderen Reiz.

1 Gerkens 1974, S. 103

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 36, 37

#### 44

##### Büste eines Satyrs

ITALIEN, FLORENZ (?), frühes 17. Jahrhundert

H. 15 cm (Büste), 22 cm (gesamt), Br. 12,1 cm  
Bronze (Büste), schwarzer Lack über brauner Patina. Kernhalterlöcher z.T. nicht ausgefüllt.

Blei (Sockel), mit Goldbronzeanstrich. Zwischenstück ebenfalls aus Blei in der Farbe dunkler Bronze getönt.

Inv. Nr. Bro 67

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 64 der antiken Plastiken: „Brustbild eines Satyrs. Bronze mit verguldeten Piedestal“ (H 29)

Mit zurückgeneigtem Kopf und leicht geöffnetem Mund, in dem die Zähne deutlich sichtbar sind, ist die Büste eines Satyrs, der durch seine spitzen Ohren und Hörner gekennzeichnet ist, dargestellt. Der Ansatz des rechten Oberarms ist vertikal abgearbeitet, wobei die Schnittfläche durch Schraffuren strukturiert ist. Der Bereich zwischen der schräg montierten Büste und dem Sockel, der wie eine Draperie erscheint, besteht aus Blei und gehört somit zum Sockel, der vermutlich im 18. Jahrhundert ergänzt wurde.

Darstellungen von Satyrn beziehungsweise Faunen, mythologischen Mischwesen aus dem Gefolge des Bacchus, gehörten zu den beliebten Themen der italienischen Renaissanceskulptur, besonders der Kleinplastik (s. Kat. 13, 45–46). Berühmtheit erlangte der Marmorkopf eines alten Fauns, den der junge Michelangelo in Anlehnung an ein antikes Bildwerk für Lorenzo de' Medici geschaffen hatte und dadurch sein künstlerisches Talent unter Beweis stellen konnte. Diese Arbeit ist verschollen, doch hat sie der Michelangelo-Biograph Condivi beschrieben. Demnach soll der Bildhauer alles, was an dem antiken Vorbild fehlte, aus eigener Phantasie ergänzt haben. Der Mund des Fauns war nach der Art eines Lachenden gestaltet, so daß man die Höhle mit allen Zähnen sehen konnte.<sup>1</sup>

Eine Vorstellung von dem Aussehen der Büste könnte ein Fresko von Ottavio Vannini aus der ersten Hälfte des



Kat. 44

17. Jahrhunderts im Palazzo Pitti in Florenz liefern, das Lorenzo il Magnifico bei der Betrachtung von Michelangelos Faunsbüste zeigt.<sup>2</sup> Aus der Renaissance sind einige Faunsbüsten überliefert, die wahrscheinlich in Auseinandersetzung mit Michelangelos Werk entstanden, zum Beispiel eine kleine Bronzestatuette im Bargello in Florenz.<sup>3</sup> Auch die Braunschweiger Bronzestatuette steht in dieser Tradition. Es wäre allerdings spekulativ, in ihr einen direkten Reflex auf Michelangelos verlorenes Werk zu sehen.

Die ungewöhnliche Form des Büstenabschlusses und der weit zurückgeneigte Kopf lassen vermuten, daß die Braunschweiger Bronze ursprünglich in einen dekorativen Zusammenhang, vielleicht ein Gerät, integriert war. Die frisch modellierte Satyrbüste, von der es ein weiteres Exemplar in den Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel gibt, scheint in Florenz, wohl zu Anfang des 17. Jahrhunderts, entstanden sein.

1 Condivi, A.: Vita di Michelangelo Buonarroti, Ausg. Florenz 1746, S. 5 f.; s. a. Tolnay, C. de: Michelangelo, Princeton 1947–60, Bd. 1, S. 195

2 Ebd.; s. a. Ausst. Michelangelo e l'arte classica (G. Agosti u. V. Farnella Hrsg.), Florenz 1987, S. 15 ff.

3 Draper, J. D.: Bertoldo di Giovanni, Columbia/London 1992, S. 58 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 67





Kat. 45–46

#### 45–46

Zwei Satyrbüsten

NACH EINEM ITALIENISCHEN MODELL, Mitte 16. Jahrhundert

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

#### 45

Satyrbüste

H. 13,2 cm

Bronze, brauner Firnis über hellbrauner Patina, Reste dunklen Lacks. Mit in der Brustmitte angestiftetem Zapfen befestigt.

Inv. Nr. Bro 302

#### 46

Satyrbüste

H. 13,6 cm

Bronze, brauner Firnis über hellbrauner Patina, Reste dunklen Lacks. Mit mitgegossenem Zapfen in der Brustmitte befestigt.

Inv. Nr. Bro 321

Beide Büsten sind den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die beiden Faunsbüsten wenden sich einander zu. Schulterbereich und Kopf sind vollrond gearbeitet, die Brust ist von hinten offen.

Die kleinformatischen Büsten zeigen Faune beziehungsweise Satyrn, eines der beliebtesten Themen in der italienischen Renaissance- und Barockskulptur (zum Thema s. Kat. 44 u. 115, 116).

Vor allem wegen der charakteristischen strähnigen Haargestaltung lassen sich die Büsten mit anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung in Verbindung bringen, die in der Turkelsteyn-Werkstatt entstanden sind; dies muß demnach auch für Faunsbüsten zutreffen (s. Kat. 199). Im Gegensatz zu vielen anderen Bronzen dieser Gruppe, die im 19. Jahrhundert grob mit der Stahlbürste behandelt wurden, besitzen sie eine schöne, gewachsene Patina.

Wie bei den anderen Güssen der Turkelsteyn-Werkstatt diente auch hier eine ältere Bronze als Vorbild. Von Kat. 46, mit der Kopfwendung nach links, ist eine andere Version bekannt, die sich in der Sammlung Lehmann befand.<sup>1</sup> Der Abbildung des Auktionskatalogs nach zu urteilen, dürfte es sich dabei um eine italienische Bronze des 16. Jahrhunderts handeln, die ihrerseits wahrscheinlich von antiken Vorbildern inspiriert wurde. Sie überragt das



Braunschweiger Exemplar in ihrer überzeugenderen Komposition mit dem schwungvoll zur Seite gewendeten Kopf. Der Büstenausschnitt ist am unteren Rand relativ gerade und insgesamt harmonischer abgeschlossen, nicht leicht spitz zulaufend wie bei der Braunschweiger Bronze. Auch in der physiognomischen Gestaltung erscheint die verschollene Bronze subtiler und zugleich lebensvoller. Vielleicht ist das Original in Florenz um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Umkreis des Niccolò Tribolo entstanden.

Im Gegensatz zum Vorbild erscheint die Braunschweiger Replik mit den grimassierenden Gesichtszügen beinahe wie eine Karikatur. Dieser Eindruck wird besonders durch die akkurat gekennzeichneten Zähne hervorgerufen. Das Braunschweiger Gegenstück geht wohl nicht auf ein älteres Vorbild zurück, sondern ist eine spiegelbildliche Ergänzung, die erst in der Turkelsteyn-Werkstatt konzipiert wurde. Dadurch wurde die in der Barockzeit ausgeprägte Vorliebe für dekorative Pendants befriedigt.

1 Aukt. Slg. Lehmann, Galerie Georges Petit, Paris, 12./13. 6.1925, Bd. 3, Nr. 337

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

#### 47

Applik mit Satyrmaske

ITALIEN, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 4,6, Br. 5,5 cm

Bronze, dunkelbraune Patina. Oben runde Öffnung. Auf der Rückseite das Klebeetikett mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 436.

Inv. Nr. Bro 12

In den Inventaren H 18 und H 29 unter Nr. 435–436b der antiken Geräte: „Drey Basreliefs die als Verzierung dienen. Bronze“ (H 29)



Kat. 47



Kat. 48

Die Maske des Satyrs, der durch lange spitze Ohren gekennzeichnet ist, umgeben Blätter und Blüten.

Wie Kat. 48 sollte auch dieses kleine Relief als Applik dienen. Das sehr schöne Beispiel dekorativer Bronzekunst scheint auf graphische Vorbilder, die ihrerseits durch antike Ornamentik beeinflusst sind, zurückzugehen.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

#### 48

Applik mit Kopf des Herkules

ITALIEN, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 7,1 cm, Br. 5,9 cm

Bronze, dunkelbraune Patina. Oben runde Öffnung. Auf der Rückseite das Klebeetikett mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 435.

Inv. Nr. Bro 11

In den Inventaren H 18 und H 29 unter Nr. 435–436b der antiken Geräte: „Drey Basreliefs die als Verzierung dienen. Bronze“ (H 29)

Die Applik zeigt in flachem Relief reiches Ornament von Blüten und Blattwerk. Im Zentrum erscheint der Kopf des Herkules mit der Löwenmaske.

Das kleine, lebendig modellierte und fein gegossene Relief sollte als Verzierungsstück vielleicht für ein Möbel dienen





Kat. 49

(vgl. Kat. 47). Der Modelleur könnte eines der zahlreichen graphischen Vorlageblätter benutzt haben. Daß man eine so kleine Applik in die Braunschweiger Sammlung aufnahm, hängt wohl damit zusammen, daß man die Bronze für antik hielt.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

### Giambologna

1529 wurde der Künstler in Douai bei Boulogne im französischsprachigen Flandern geboren, woraus sich der Name Jean Boulogne (ital. Giovanni Bologna, verkürzt Giambologna) erklärt. Seine Ausbildung erhielt er in Mons bei Jacques Dubroeucq. Um 1550 zog Giambologna nach Rom, um dort die Kunst der Antike und Michelangelos zu studieren. Auf seiner Rückreise lernte er in Florenz seinen zukünftigen Mäzen und Auftraggeber, Bernardo Vecchiotti, kennen, der ihm Zugang zum Hof der Medici verschaffte. 1561 wurde Giambologna unter der Regentschaft Franciscos I. Hofbildhauer der Medici. 1563–65 schuf er für

Bologna den monumentalen Neptunbrunnen, mit dem er seinen künstlerischen Durchbruch erreichte. Giambolognas bildnerisches Schaffen umfaßt Arbeiten unterschiedlicher Thematik. Das Spektrum reicht vom monumentalen Reiterstandbild (Denkmal für Cosimo I., Florenz, 1587–93) über Brunnen, Monumentalstatuen (Raub der Sabinerin, Florenz, 1581–82), Darstellungen religiöser Themen (Kruzifix, Michaelskirche, München, 1594) bis hin zu Genre- und Tierfiguren (Bargello, Florenz). Das zentrale Thema seines Schaffens war jedoch die Darstellung des menschlichen Körpers, den er sowohl als Einzelfigur als auch in mehrfigurigen Gruppen in eleganten, kunstvollen Formen jahrzehntelang variierte. Giambologna starb 1608 in Florenz.

Einen wesentlichen Teil im Schaffen Giambolognas nehmen die Bronzestatuetten ein, die als diplomatische Geschenke der Medici an europäische Herrscherhäuser gelangten. Giambologna besaß eine große Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern, u. a. Antonio Susini (s. Kat. 53 ff.), Adrian de Fries (s. Kat. 196–197) und Hans Reichle (s. Kat. 198–199), letztere trugen dazu bei, daß sich sein Stil in ganz Europa ausbreitete. Den großen Einfluß, den Giambolognas Kunst nördlich der Alpen ausübte, dokumentieren beispielhaft zwei großformatige Holzfiguren im Goldenen Saal des Bückeburger Schloßes von 1605, die Paraphrasen von Giambolognas Mars-Statuette (vgl. Kat. 58) und der Astronomie sind. Die große Beliebtheit der Kompositionen Giambolognas hatte zur Folge, daß seine Modelle sowohl bereits zu seinen Lebzeiten als auch noch viele Generationen später reproduziert bzw. kopiert wurden. Dieses einzigartige Phänomen in der abendländischen Skulptur spiegelt sich auch im Giambologna-Bestand der Braunschweiger Bronzensammlung wider.

Literatur: Desjardins 1883. – Bode 1911. – Holzhausen 1933. – Gramberg 1936. – Kriegbaum 1952. – Dhanens 1956. – Keutner 1958. – Weihrauch 1967, S. 193 ff. – Ausst. Wien 1978. – Holderbaum 1983. – Keutner 1984. – Ausst. Washington 1986, S. 191 ff. – Avery 1987

### 49

Bacchus

GIAMBOLOGNA, Modell ca. 1555–60

H. 14,1 cm

Bronze, Vollguß, mittelbraune Patina, Reste dünnen schwarzen Lacks. Auf mitgegossener konischer Schraube befestigt.

Inv. Nr. Bro 114

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 133 der antiken Plastiken: „Bacchus, Bronze u. 6 Z. hoch“ (H 29)

Eine extrem schlanke, nackte Jünglingsfigur stützt sich mit der rechten Hand und dem rechten Fuß auf einen Weinstock, über dem ein Tuch hängt. Die gesenkte Linke hält ein Horn, während der etwas gebeugte Kopf nach links gewendet ist. Der Oberkörper ist stark gedreht, die Hüfte läßt weit zur Seite aus.

Wahrscheinlich hatte Giambologna den Prototyp dieser Statuette bereits in den frühen fünfziger Jahren geschaffen; man kennt die Komposition – geringfügig vari-





Kat. 49



Kat. 49

iert – auch als Apollino. Statt eines Baumstumpfes, wie beim Apollino, dient bei der Braunschweiger Statuette ein Weinstock als Stütze. Als weibliches Pendant hatte Giambologna eine etwa gleich große Badende geschaffen, die auch kompositionell eng verwandt ist.<sup>1</sup> Diese kleinformatigen Arbeiten entstanden wohl ursprünglich zu Studienzwecken in Wachs oder Ton und wurden vermutlich erst später im dauerhaften Werkstoff Bronze reproduziert.

Giambologna hatte sich in diesen frühen Werken ein Formenrepertoire geschaffen, auf das er in seinen späteren Arbeiten immer wieder zurückgreifen konnte. Der Apollino diente als Vorbild für den 1573/75 entstandenen etwa halblebensgroßen Apollo, der im Studiolo von Francesco I. im Palazzo Vecchio in Florenz aufgestellt wurde.<sup>2</sup> Die in den kleinformatigen männlichen Figuren, dem Bacchus und dem Apollino, festgelegte Grundkomposition des ausbalancierten, rhythmisch bewegten Körpers mit vielfältig bewegten Gliedmaßen, ließ sich auch auf weibliche Darstellungen übertragen. So folgt zum Beispiel die Allegorie der Astronomie, von der sich ein von Giambologna signiertes Exemplar im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, in ihrem Aufbau beinahe spiegelbildlich den Jünglingsfiguren.<sup>3</sup>

Die Braunschweiger Bacchus-Statuette besticht gleichermaßen durch die Frische ihrer Modellierung und die Feinheit der Ausführung. Die Körperflächen sind geglättet, ohne daß Spuren der Nachbearbeitung sichtbar werden. Anatomische Details und auch die Haare sind mit größter Sorgfalt gekennzeichnet. Aus einem ursprünglichen 'modello',



Kat. 49



für den Werkstattgebrauch bestimmt, ist durch die Ausführung in Bronze und die sorgfältige Nachbearbeitung ein Kunstkammerstück geworden, in dem sich auf beispielhafte Weise Giambolognas künstlerischer Stil ablesen läßt. Von verschiedenen Seiten können die Vorzüge dieser 'figura serpentinata' erschlossen werden. Giambolognas Statuette entspricht vollkommen dem Ideal der rundansichtigen Skulptur, wie sie auch von Cellini in seinem Traktat von 1568 gefordert wurde.<sup>4</sup>

Die kleinformatigen Kompositionen Giambolognas wurden früh hoch geschätzt. Die der Bacchus-Statuette entsprechende Gestalt des Apollino ist in mehreren Repliken überliefert, eine weniger qualitätvolle Replik der Braunschweiger Figur befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Im 18. Jahrhundert jedoch konnten die Figuren als antik eingeschätzt werden: In der 1752 in Paris erschienenen Publikation des Grafen Caylus wird der Apollino als römische Bronze – Ganymed darstellend – abgebildet, als Fundort wird Nîmes angegeben.<sup>5</sup> Offenbar diente diese Publikation, die auch zum alten Bestand der Braunschweiger Bibliothek gehört, als Grundlage für die künstlerische Einordnung der Bacchus-Statuette in der Braunschweiger Sammlung.

Hier plante man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Stichfolge, in der antike Kunstwerke aus der herzoglichen Sammlung reproduziert werden sollten. Über das Anfangsstadium gelangte dieses Projekt allerdings nicht hinaus, doch gibt es Graphiken, die die Bacchus-Statuette – entsprechend Caylus – in zwei verschiedenen Ansichten wiedergeben, was ihrer rundansichtigen Komposition angemessen ist. In der begleitenden Bildunterschrift der Kupferstiche von Johann Justin Preißler, die nach Zeichnungen von Philipp Wilhelm Oeding entstanden, wird Giambolognas Statuette als antikes Bildwerk bezeichnet (Abb. 10).<sup>6</sup> Die Bedeutung, die man der Figur in Braunschweig zumaß, zeigt sich auch in einer Porzellan-Variante der Manufaktur Fürstenberg von 1772, bei der Bacchus jedoch in eine Venus verwandelt worden war (Abb. 12).<sup>7</sup>

Wann die Bacchus-Statuette nach Braunschweig gelangte, bleibt ungewiß. Nicht auszuschließen ist, daß sie Herzog August d. J., der im Juni 1599 als Zwanzigjähriger während seiner Kavaliertour durch Italien auch die Werkstatt Giambolognas besuchte<sup>8</sup>, von dieser Reise mitbrachte.

- 1 Ausführlich hierzu Keutner 1984.; s. auch Avery 1987, Nr. 51, 65
- 2 Ebd., Nr. 71
- 3 Ebd., Nr. 55
- 4 Larsson 1974, S. 22, 99 f.
- 5 Caylus 1752–67, Bd. 1, S. 162, Taf. LVIII, Abb. 2
- 6 Stiche und Vorzeichnungen befinden sich im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums.
- 7 Ausst. Braunschweig 1989 (Erwerbungen), Nr. 41
- 8 Steinacker 1941/42, S. 54

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 114. – Bode 1930, S. 37. – Dhanens 1956, S. 183. – Weihrauch 1967, S. 205, Abb. 243. – Jacob 1972, Nr. 10. – Ausst. Wien 1978, Nr. 39. – Krahn 1990, S. 1217



Kat. 50

## 50

Badende

NACH GIAMBOLOGNA; Modell um 1560  
Guß Florenz, 17. Jahrhundert

H. 14,3 cm

Bronze, feuerverguldert. Auf der Rückseite mit Tinte beschriftet „90“. Vorn auf der Plinthe kleines Loch.

Inv. Nr. Bro 90

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 42 der antiken Plastiken: „Venus aus dem Bade kommend. Bronze und verguldet. 6 Zoll“ (H 29),

Eine unbedeckte Frau stützt sich mit ihrem erhobenen linken Bein auf einen fünfseitigen Sockel, der neben ihrem Standbein plaziert ist. Mit ihrer Rechten umfaßt sie ein zwischen den Beinen herabgleitendes Tuch, das sie mit der Linken an ihre Brust drückt. Der vertikale Aufbau der Figur wird mit einer betonten Körperdrehung verbunden, wobei der Kopf seitwärts nach unten gerichtet ist. Das lange Haar ist zu einem Zopf zusammengebunden, der kunstvoll um den Hinterkopf gelegt ist.



Giambologna, in dessen Œuvre die Gestaltung des menschlichen Körpers die zentrale Rolle einnimmt, griff immer wieder auf das Thema der Badenden, oder genauer gesagt, einer Frau nach dem Bade zurück. Es handelt sich um kniende oder stehende Figuren, die ihren Körper abtrocknen oder die Haare auswringen. Obwohl diese Darstellungen formal ähnlich sind, ließen sie unterschiedliche Benennungen zu: Venus, Fiorenza oder einfach Badende. Auch die Formate und die Verwendungsarten konnten unterschiedlich sein: von einer großformatigen Brunnenstatue bis hin zur Kleinplastik, die als Petschaft Verwendung finden konnte.<sup>1</sup> Für die Bekrönung eines Brunnens in der Medici-Villa in Petraia schuf Giambologna eine etwa lebensgroße allegorische Darstellung der Stadt Florenz, die sogenannte Fiorenza, eine sich die Haare auswringende nackte Frau, die in ihrer Grundkonzeption der Braunschweiger Statuette nahe steht.<sup>2</sup> Gleichfalls verwandt sind die Grotticella-Venus im Boboli-Garten in Florenz, die ebenfalls einen Brunnen schmückt, und außerdem auch die kleinformatige Badende im Kunsthistorischen Museum in Wien.<sup>3</sup>

Wohl bereits während seines Rom-Aufenthaltes hatte sich Giambologna, wahrscheinlich lediglich zu Studienzwecken, mit dem Thema der Badenden beschäftigt (s. auch Kat. 49). Eine Statuette im Bargello in Florenz, die in mehreren Repliken überliefert ist, dürfte in dieser Zeit entstanden sein. In ihrer Komposition folgt sie einem antiken Typus, einer Venus nach dem Bade, der in einigen Exemplaren in unterschiedlichen Materialien überliefert ist (vgl. Abb. zu Kat. 39).<sup>4</sup> Von diesem Frühwerk Giambolognas lassen sich die später entstandenen Figuren ableiten, die nur geringfügig in ihrer Beinhaltung variieren. Sie demonstrieren die „rhythmischen Möglichkeiten der figura serpentinata“.<sup>5</sup>

Von der Bronze in Braunschweig existieren einige Repliken beziehungsweise Varianten, von denen jedoch keine von Giambologna selbst stammt. Ein Exemplar befand sich in der Sammlung des Bildhauers François Girardon, dessen Sammlung 1710 graphisch reproduziert wurde.<sup>6</sup> Bei dem Braunschweiger Exemplar handelt es sich um einen sehr leichten, dünnwandigen Guß, der mit großer Sorgfalt überarbeitet worden ist. Die Ziselierung der Haare und des Tuches erscheint allerdings sehr kleinteilig, was auf eine Ziselierung durch einen Goldschmied hindeuten könnte. Auch die relativ große Plinthe läßt sich nicht mit der Formensprache Giambolognas in Einklang bringen (vgl. dagegen den Bacchus, Kat. 49). Sicherlich ist diese Veränderung durch die Funktion der Bronze – wahrscheinlich als Dekoration eines Möbels – zu erklären.

Am ehesten denkbar erscheint eine Entstehung der Statuette in Florenz im 17. Jahrhundert. Eine dem Braunschweiger Exemplar sehr ähnliche Replik im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, ist wohl bereits im Kunstkammerinventar von 1673–74 nachweisbar.<sup>7</sup> Die Komposition kommt auch in Verbindung mit einem Cupido vor, zum Beispiel im Bayerischen Nationalmuseum in München.<sup>8</sup>

- 1 Der Kölner Bankier Everhard Jabach, einer der bedeutendsten Kunstsammler des 17. Jahrhunderts, besaß eine solche Petschaft (Museum für angewandte Kunst, Köln, s. Ausst. Wien 1978, Nr. 6a).
- 2 Avery 1987, Abb. 60
- 3 Ebd., Abb. 99, 100, 134
- 4 Keutner 1984, S. 14 ff.; Avery 1987, Abb. 300, 58
- 5 Weihrauch 1956, S. 91
- 6 Souchal 1973, Abb. 47
- 7 Olsen 1980, S. 22 f.; eine weitere Replik in Privatbesitz in Ohio (Ausst. Cleveland 1975, Nr. 149); ein Exemplar ehemals in Worms (G. Swarzenski: Die Kunstsammlung im Heylshof zu Worms, Frankfurt 1927, Nr. 159)
- 8 Weihrauch 1956, Nr. 114

Literatur: Riegel 1887, S. 261, Nr. 90. – Weihrauch 1956, S. 91. – Weihrauch 1967, S. 204 f. – Jacob 1972, Nr. 31. – Klessmann 1977, S. 70, 76. – Klessmann 1978, S. 206 f. – Ausst. Wien 1978, Nr. 5. – Jacob 1986, S. 162. – Avery 1987, S. 259, Nr. 54. – Luckhardt 1991, S. 54



Kat. 51



NACH GIAMBOLOGNA, Modell um 1560  
Guß Florenz (?), 17. Jahrhundert

H. 13,7 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack. Mehrere Löcher (ehem. Kernhalter und Gußfehler). Mit eingeschraubtem Eisendorn befestigt.

Inv. Nr. Bro 91

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 147 der antiken Plastiken: „Venus aus dem Bade kommend, Bronze“ (H 29)

Die Bronze läßt sich – ebenso wie Kat. 50 – auf eine Schöpfung Giambolognas zurückführen. Von dieser unterscheidet sie sich in der Haltung des Kopfes und der Gußqualität. Die relativ dünnwandige Bronze ist sehr skizzenhaft modelliert und kaum überarbeitet. Die Löcher der Kernhalter wurden nicht ausgefüllt. Die unförmig gestaltete linke Hand wurde wahrscheinlich erst nachträglich – in hellerem Metall – ergänzt. Der bozzetthafte Zustand der Bronze erschwerte eine genauere Lokalisierung. Die Physiognomie erinnert vage an Arbeiten der Werkstatt Ferdinando Taccas, in der etliche Kompositionen Giambolognas posthum reproduziert wurden.

Literatur: Riegel 1887, S. 261, Nr. 91

## 52

### Mars

GIAMBOLOGNA, Modell vor 1587  
Guß Giambologna-Werkstatt, Antonio Susini (?)

H. 39,3 cm

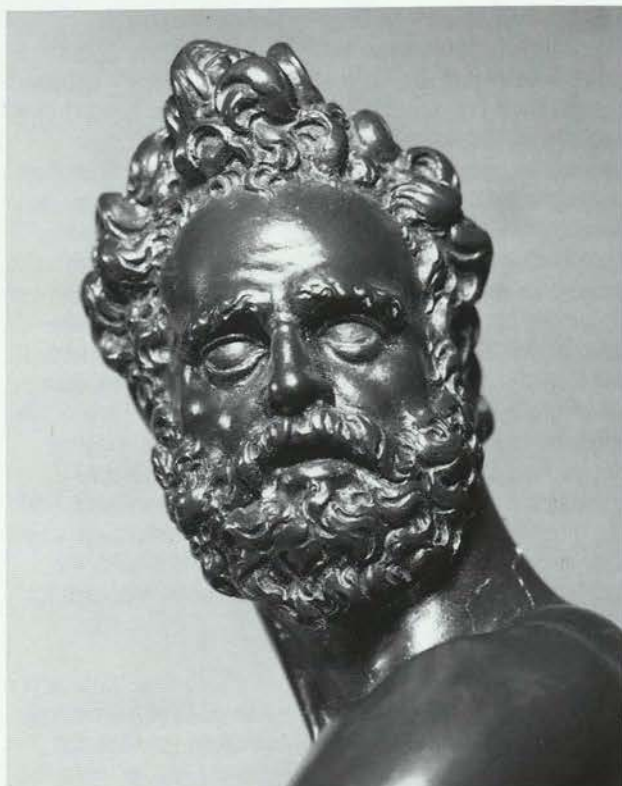
Bronze, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Die Figur wurde in den achtziger Jahren nach einer im Victoria and Albert Museum, London, erfolgten Reinigung mit einem dünnen Wachs-Harz-Film überzogen. Die Klinge und das Schwert eingeschraubt, allerdings fast vollständig abgebrochen. Unter der rechten Ferse mitgegossenes Schraubgewinde.

Inv. Nr. Bro 106

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 23 der modernen Bronzen: „Eine nackte Mannsperson, welche in der Rechten ein Schwert hält“ (H 29)

In heroischer Nacktheit schreitet der Kriegsgott mit vorgesetztem rechtem Bein nach vorne. In seiner Rechten hält er ein Schwert, von dessen Klinge allerdings nur noch der Ansatz erhalten ist. Der linke Arm ist vorgestreckt, die Finger sind abgespreizt. Das bärtige lockige Haupt wendet sich nach links zurück.

Giambolognas Mars-Statuette läßt sich am frühesten dokumentarisch in dem Exemplar nachweisen, das sich ehemals in der Wettiner Sammlung in Dresden befand. 1587 gelangte diese Bronze als persönliches Geschenk Giambolognas



Kat. 52, Detail

an den sächsischen Kurfürsten Christian I., der dem Bildhauer als Dank eine goldene Kette zukommen ließ.<sup>1</sup>

Die Mars-Statuette gehörte zu den beliebtesten Modellen Giambolognas. Sie wurde von ihm selbst, von Mitgliedern seiner Werkstatt und auch noch von späteren Bildhauergenerationen reproduziert und variiert.<sup>2</sup>

Das Braunschweiger Exemplar ist von hervorragender Qualität, was jedoch erst nach einer vor wenigen Jahren erfolgten Reinigung deutlich wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Bronze kompositionell ungünstig auf einer ursprünglich nicht zugehörigen, aber für diese Statuette speziell angefertigten quadratischen Plinthe aus der Turkelsteyn-Werkstatt montiert (Abb. 17). Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Mars zusammen mit Bronzen der Turkelsteyn-Werkstatt für Braunschweig erworben wurde (s. Kat. 199).

Im Vergleich mit dem Braunschweiger Guß erscheint das autographe Exemplar, das Giambologna nach Dresden schickte, um eine Nuance qualitätvoller, was zum Beispiel in der Gestaltung der Haare zum Ausdruck kommt. Auch wirkt der Wettiner Mars energischer und lebensvoller in der physiognomischen Gestaltung. Markant setzt sich dort zum Beispiel die Unterlippe von den Barthaaren ab.

Aufgrund der Faktur ist es sehr wahrscheinlich, daß für die Ausführung der Braunschweiger Bronze Antonio Susini verantwortlich war, der etliche Jahre in der Werkstatt des Meisters arbeitete. Daß Susini Güsse nach Giambolognas





Kat. 52





Kat. 53



Kat. 54

Modell der Mars-Statuette herstellte, kann als sicher angenommen werden, da bereits im Inventar der Sammlung von Kardinal Richelieu sein Name im Zusammenhang mit dieser Komposition genannt wird.<sup>3</sup>

Als motivisches Vorbild könnte Giambologna eine Kleinbronze von Antonio Pollaiuolo aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gedient haben. Das Aussehen und die einstmalige Wertschätzung dieses verschollenen Bildwerks dokumentieren einige Zeichnungen, auf denen die Figur zum Teil in mehreren Ansichten dargestellt ist.<sup>4</sup> In ihrer Körperhaltung, der weiten Schrittstellung und der Bewegung der ausgreifenden Arme, dürfte sie dem Werk Giambolognas verwandt gewesen sein. Die beispielhafte Verschmelzung von Kraft und Eleganz der Bewegung beim Mars konnte jedoch erst ein Spätrenaissancenkünstler wie Giambologna erreichen.

Die muskulöse Männerfigur wird in einer genau kalkulierten, komplizierten Körperhaltung gezeigt. Durch die starke Drehung des Rumpfes wird die raumgreifende Bewegung in den ausgestreckten Armen und den in großem Abstand aufgesetzten Beinen rhythmisch fortgeführt. Bis in die kleinsten Details ist die Komposition durchgestaltet, zum Beispiel in der leicht erhobenen Ferse des zurückgesetzten Fußes, wodurch die gesamte Bewe-

gung dynamisiert wird. Dieses Kennzeichen weisen jedoch nur die besten Exemplare auf, auch die Braunschweiger Bronze. Die anatomischen Details der kraftvollen Männergestalt sind mit größter Schärfe und Präzision gekennzeichnet, ohne daß dabei die lebendige Gesamterscheinung beeinträchtigt wird.

Die Renaissancebronze diente als Anregung für eine Fürstenberger Porzellanfigur, die der Modelleur Johann Christoph Rombrich um 1772 schuf. Statt des Schwertes hält die männliche Figur hier eine Keule in – beiden – Händen, sie zeigt also Herkules, dem die Hydra gegenübergestellt ist.<sup>5</sup>

1 Jetzt Eigentum der Bayer AG, Leverkusen (Holzhausen 1933, S. 60 ff.; Ausst. Wien 1978, Nr. 43)

2 Ausst. Wien 1978, S. 126 ff. Die einzige bekannte signierte Fassung befindet sich in Privatbesitz (Ausst. Wien 1978, Nr. 42; Avery 1987, Nr. 69). Ein Variante von Massimiliano Soldani Benzi (s. Kat. 114) zeigt den Mars als Scharfrichter mit dem Haupt Johannes des Täufers in der ausgestreckten Linken, eine Interpretation, die kaum auf Giambologna selbst zurückgehen dürfte (Ausst. Wien 1978, Nr. 49).

3 Ausst. Wien 1978, S. 130 f.

4 Middeldorf 1958, S. 174 ff.

5 Ausst. Braunschweig 1989 (Erwerbungen), Nr. 42

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 106. – Ausst. Wien 1978, S. 129. – Jacob 1986, S. 162. – Krahn 1990, S. 1214 f.





Kat. 55



Kat. 56

### Antonio Susini

1581 ist Susini als Bildhauer in Florenz dokumentarisch nachweisbar. Er gehörte zu den engsten Mitarbeitern Giambolognas und war vor allem mit der Herstellung von Bronzestatuetten betraut. Eine eigene Werkstatt gründete er 1600, in der er auch weiterhin Modelle Giambolognas in Bronze goß. Susini war ansonsten auf Reduktionen antiker Statuen spezialisiert. Eigenständige Arbeiten sind nur wenige bekannt, in ihnen lehnt er sich an den Stil Giambolognas an. Susini war an der Ausschmückung der bronzenen Südtür des Domes zu Pisa beteiligt (vgl. Kat. 53–56). Seine Werkstatt wurde nach dem Tode des Künstlers, 1624, von seinem Neffen Gianfrancesco fortgeführt.

Literatur: Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Susini. – Holzhausen 1933, S. 70 ff. – Dhanens 1956. – Weihrauch 1967, S. 225 ff. – Ausst. Wien 1978. – Avery 1987

### 53–56

Die vier Evangelisten

NACH GIAMBOLOGNA/ANTONIO SUSINI, Modelle 1596  
Guß Florenz (?), um 1600

### 53

Hl. Markus

H. 28 cm

Bronze, hellbraune Patina, Reste dünnen schwarzen Lacks. Kleine Fehlstellen im Guß. Mit zwei Schrauben auf dem Holzsockel befestigt.

Inv. Nr. Bro 103

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 20 der modernen Bronzen: „Der Evangelist St. Lukas 11 1/2 Zoll“ (H 29)



Kat. 54, Detail



54

Hl. Matthäus

H. 27,3 cm

Bronze, hellbraune Patina, Reste dünnen schwarzen Lacks. Kleine Fehlstellen. Attribut in der Rechten – eine Feder? – verloren. Mit zwei Schrauben auf dem Holzsockel befestigt. Inv. Nr. Bro 101

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 46 der modernen Bronzen: „Der Evangelist Matthäus. 11 1/2 Z.“ (H 29)

55

Hl. Lukas

H. 27 cm

Bronze, hellbraune Patina, Reste dünnen schwarzen Lacks. Kleine Gußfehler. Mit vier Schrauben auf dem Holzsockel befestigt.

Inv. Nr. Bro 102

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 19 der modernen Bronzen: „Der Evangelist St. Markus 11 1/2 Zoll“ (H 29)

56

Hl. Johannes

H. 28 cm

Bronze, hellbraune Patina, Reste dünnen schwarzen Lacks. Kleine Gußfehler. Attribut in der Rechten – wohl eine Feder – verloren. Mit drei Schrauben auf dem Holzsockel befestigt

Inv. Nr. Bro 104

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 47 der modernen Bronzen: „Der Evangelist Johannes. 11 1/2 Z.“ (H 29)

Markus (Kat. 53) stützt mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch auf die Hüfte, während sein erhobenes Haupt zur Seite gerichtet ist. Mit seiner Linken umfaßt er einen Zipfel der Drapierung, die um einen langärmeligen Mantel geschlungen ist.

Matthäus (Kat. 54) hat den rechten Fuß auf eine Erhebung, wahrscheinlich einen Baumstumpf, gesetzt und weist mit der Rechten auf ein aufgeschlagenes Buch, das ein neben ihm stehender nackter Engel auf seinen Schultern trägt. Bekleidet ist er mit einem dünnen, gegürteten Mantel, darüber trägt er einen Umhang, der am Bauch zusammengehalten wird.

Lukas (Kat. 55) ist im Begriff, in ein aufgeschlagenes Buch, das er in seiner Linken hält, zu schreiben. Er ist mit einem langen Mantel bekleidet, über den ein weiter Umhang geschlungen ist.

Johannes (Kat. 56) hat seinen linken Fuß auf einen kleinen Baumstumpf gesetzt. In seiner Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch, auf das sein Blick gerichtet ist. In der vorgestreckten Rechten hielt er ursprünglich wohl ein Schreibgerät. Zu seinen Füßen befindet sich ein Adler, der zu ihm emporblickt. Bekleidet ist die Figur mit einem langen Mantel, darüber ist ein Umhang gelegt.

Die Braunschweiger Evangelisten-Serie steht in Zusammenhang mit einem Figurenensemble, das einst das Sakramentstabernakel in der Kirche der Certosa von Galluzzo nahe Florenz schmückte. Hierzu gehörten sechs Engelfiguren, vier Evangelisten und eine Darstellung des auferstandenen Christus.<sup>1</sup> In den entsprechenden Zahlungsbelegen von 1596 werden sowohl Giambologna als auch Antonio Susini genannt. Die Certosa-Figuren sind nicht mehr an ihren ursprünglichen Ort erhalten; wahrscheinlich wurden sie während der napoleonischen Herrschaft entfernt. Drei Bronzen aus diesem Ensemble – der Auferstandene, Johannes und Matthäus – könnten mit den Exemplaren identisch sein, die sich heute im Metropolitan Museum in New York befinden.<sup>2</sup> Ein weiterer Evangelist, der ebenfalls aus Galluzzo stammen könnte, befindet sich im Museum of Art in Kansas.<sup>3</sup> Ein Engel vom Tabernakel wurde kürzlich von der National Gallery in Canberra erworben.<sup>4</sup> Außer den genannten und den Braunschweiger Bronzen sind noch weitere Repliken der Evangelisten bekannt, von Bedeutung ist vor allem die Serie in Museo Lázaro Galdiano, Madrid.<sup>5</sup>



Kat. 56, Detail



Bisher konnte nicht geklärt werden, inwieweit die Modelle dieses Figurenensembles auf Giambologna selbst oder aber auf dessen Mitarbeiter und Gehilfen Antonio Susini, der weniger als schöpferischer Künstler, sondern als exzellenter Gießer und Ziseleur Ruhm erlangte, zurückzuführen sind. Die Formensprache der Figuren ist giambolognesk; Filippo Baldinucci berichtet jedoch in der Vita Antonio Susinis von einem nicht näher bezeichneten marmornen Sakramentstabernakel Giambolognas, für dessen Ausschmückung Susini im Jahr 1600 Bronzefiguren – vier Evangelisten und sechs Engel – geschaffen habe.<sup>6</sup> Baldinucci betonte besonders, daß die Figuren nach Susinis eigenen Modellen entstanden seien. Eine Ausnahme bilde lediglich ein Evangelist, der sich auf ein Vorbild Giambolognas in Orsanmichele bezieht (Abb.). Nicht erwähnt wird von Baldinucci die Figur des Auferstandenen, bei der es sich um eine Reduktion der 1577 entstandenen lebensgroßen Figur Giambolognas vom Marmoraltar in S. Martino in Lucca handelt.<sup>7</sup> Baldinuccis Aussagen erscheinen in diesem Falle glaubwürdiger als ein Schreiben von 1603, das die Sendung von vier Evangelisten nach Spanien begleitete (s. o.), in dem Giambologna als Autor des Ensembles genannt wird.<sup>8</sup>

Die zuvor erwähnte Statue Giambolognas in Orsanmichele, den Hl. Lukas darstellend, entstand erst 1597–1602, doch läßt sich diese großformatige Bronzefigur sicherlich auf frühere Vorstudien zurückführen. Eine solche muß bereits 1595 anlässlich des Vertrages für die Marmorstatue des Hl. Matthäus in Orvieto vorgelegen haben.<sup>9</sup> In der Grundkomposition stimmt dieses Werk, das von Giambolognas Mitarbeiter Francavilla in Stein ausgeführt wurde, weitgehend mit der Darstellung des Lukas von Orsanmichele überein.<sup>10</sup> Das Modell für die Figur in Orvieto diente auch Susini als Vorlage für eine Statuette des Sakramentstabernakels (Kat. 53). Die gleiche Komposition, die im Großformat sowohl Matthäus als auch Lukas darstellt, wurde von Susini offensichtlich als Markus gedeutet, da er in einer etwas späteren Fassung, 1599, das Symbol des Löwen hinzufügte (an der Umrahmung des Südportals an der Westfassade des Pisaner Doms).<sup>11</sup> Das Beispiel zeigt, wie indifferent man in der Werkstatt Giambolognas inhaltlichen Zusammenhängen gegenüberstand.

Im Vergleich zu der Marmorfigur in Orvieto, und besonders Giambolognas meisterhafter Großbronze des Hl. Lukas, erscheint die entsprechende Bronzestatue (Kat. 53) weniger spannungsvoll und lebendig. Die Figur ist schlanker und streng vertikal aufgerichtet. Der in den Proportionen kleinere Kopf wirkt im Ausdruck reduziert. Die physische Präsenz der Männerfigur wird auch dadurch gemindert, daß bei der kleinformatigen Ausführung die Arme bekleidet sind. Sicherlich sind diese, im Detail zwar nur geringen, in der Gesamtwirkung jedoch wesentlichen Veränderungen auf Susini zurückzuführen.

Es ist zu fragen, ob noch ein zweiter Evangelist auf ein Vorbild Giambolognas zurückgehen könnte. Der Künstler schenkte seinem Mäzen Ferdinando de' Medici, als dieser noch Kardinal in Rom war, die Silberfigur eines Hl. Johannes, die verschollen ist.<sup>12</sup> Die Schenkung dieser für S. Giovanni in Laterano in Rom bestimmten Figur erfolgte bereits 1586. Die Komposition der New Yorker und Braun-



Zu Kat. 53–56. Giambologna, Hl. Lukas, Bronze, Orsanmichele, Florenz (Foto Brogi)

schweiger Johannes-Statuette läßt jedoch an Baldinuccis Aussage, Susini habe nur bei einem Evangelisten ein Vorbild Giambolognas zitiert, nicht zweifeln. Die Johannes-Statuette (Kat. 56) wirkt eher wie eine Variation der für Giambologna gesicherten Komposition des Hl. Markus denn als ein Entwurf des Meisters. Dies gilt gleichermaßen für die beiden anderen Evangelisten. Sie unterscheiden sich in ihrer Bewegung und Gewandung nur wenig vom Prototyp. Dem Entwerfer der Stauettenserie ist es nicht gelungen, vier individuelle Gestalten, die spannungsvoll aufeinander reagieren, zu schaffen.

Auf vergleichbar unselbständige Weise scheinen die Engelfiguren konzipiert worden zu sein. Von den sechs Statuetten ist eine erhalten, eine zweite fotografisch dokumentiert.<sup>13</sup> Bei letzterer handelt es sich um eine relativ getreue Reduktion nach Giambolognas 1581–87 entstandener lebensgroßer Bronzefigur in der Salvati-Kapelle in S. Marco in Florenz.<sup>14</sup> Die Bronze in Canberra variiert das Motiv spiegelbildlich. Dieses uneigenständige Vorgehen ist eher für Susini als für Giambologna selbst vorstellbar.

Die verbreitete Auffassung, Susini habe bei allen Statuetten des Sakramentstabernakels auf Vorbilder beziehungsweise Entwürfe Giambolognas zurückgegriffen, erscheint als nicht zutreffend. Wie kein anderer verstand es Susini, dieser talentierte Handwerker, der lange Zeit in der Werkstatt des Meisters gearbeitet hatte, sich der For-



mensprache Giambolognas, vor allem bei den Kleinbronzen, anzunähern. Daß von den Certosa-Bronzen nur wenige Repliken entstanden, spricht ebenfalls gegen Entwürfe des Meisters selbst.

Im übrigen entsprechen die Certosa-Figuren in ihrem Stil den wenigen eigenen Schöpfungen Susinis. Die Madonna mit dem Christuskind (Skulpturensammlung, Berlin)<sup>15</sup> ist in ihrer Statuarik vergleichbar, in der Proportionierung der schlanken hochgereckten Figur sowie der betonten Verhüllung mit dem differenziert, aber klar und relativ hart modellierten Gewand. Ebenfalls verwandt ist die Antiope aus der Gruppe des Farnesischen Stiers (Grünes Gewölbe, Dresden).<sup>16</sup> Hinzuweisen ist zum Beispiel auf folgendes Detail: einen schmucklosen Knopf am Kragen, wie er ähnlich bei der Antiope und dem New Yorker Matthäus vorzufinden ist.

Die Evangelisten-Statuetten in New York sind in ihrer Ausarbeitung frischer und qualitätvoller als die Braunschweiger Figuren, die Gestaltung der Plinthen und die Stellung der Füße wirkt überzeugender. Die Kopftypen und die Haargestaltung stehen den 'kanonischen' Giambologna-Typen näher. Der Braunschweiger Johannes weist längere Haare und einen Schnurrbart auf; sein Gewand ist weniger antikisch gestaltet, nähert sich der zeitgenössischen Mode an. Die Braunschweiger Figurengruppe steht – trotz einiger Unterschiede – den vergoldeten Evangelisten in Madrid näher. Diese Gruppe ist schon 1603 dokumentarisch nachweisbar. Die Braunschweiger Bronzen dürften im gleichen Zeitraum gegossen worden sein, also zu Lebzeiten Giambolognas und Antonio Susinis und nicht sehr viel später als die Originale für das Sakramentstabernakel in Galluzzo.

- 1 Keutner 1955; Ausst. Wien 1978, Nr. 112 ff. (mit Aufführung der Repliken)
- 2 Ebd., Nr. 112–114
- 3 Keutner 1955, Abb. 3
- 4 Jaffé 1987, S. 352 ff.
- 5 Coppel Areizaga 1990
- 6 Balducci 1846, Bd. 4, S. 110
- 7 Avery 1987, S. 193 ff.
- 8 Coppel Areizaga 1990
- 9 Keutner 1955, Abb. 8
- 10 Keutner 1955, Abb. 7; Avery 1987, Abb. 31
- 11 Keutner 1955, Abb. 13
- 12 Ausst. Wien 1978, Nr. 113; Avery 1987, Nr. 100
- 13 Keutner 1955, Abb. 9, 10; Avery 1987, Nr. 106
- 14 Keutner 1955, Abb. 11
- 15 Bode 1930, Nr. 177, Taf. 49; weitere Exemplare in Florenz, Bargello; Houston, Museum of Fine Arts
- 16 Holzhausen 1933, Abb. 11; weiteres Exemplar in der Galleria Colonna, Rom

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 101–104. – Keutner 1955, S. 143. – Weihrauch 1967, S. 64, 222 f., Abb. 267–270. – Jacob 1972, Nr. 20, 21. – Ausst. Wien 1978, Nr. 115–116 [Kat. 53, 55]. – Avery 1987, Nr. 105, Abb. 308. – Coppel Areizaga 1990

## 57 Käuzchen

FLORENZ, UMKREIS GIAMBOLONGNA,  
3. Viertel 16. Jahrhundert

H. 19 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks. Auf der Oberfläche noch Reste des Gußmantels. Kleines Loch oberhalb des Schnabels. Wahrscheinlich waren die nicht erhaltenen Fänge separat gegossen. Auf zwei Holzstiften montiert. Inv. Nr. Bro 151

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 212 der antiken Plastiken: „Eine Eule. Bronze“ (H 29)

Mit angelegten Flügeln und geneigtem Kopf erscheint der etwa lebensgroße Vogel, dem die Fänge fehlen.

Das Braunschweiger Bronzekäuzchen galt lange Zeit als antik (s. u.), tatsächlich handelt es sich jedoch um eine Schöpfung der Spätrenaissance. Eine Replik der Bronze im Kunsthistorischen Museum in Wien, bei der die Füßchen erhalten sind (das rechte ist angehoben), läßt sich bereits 1596 im Inventar der Sammlung von Schloß Ambras dokumentarisch nachweisen.<sup>1</sup>

Es ist davon auszugehen, daß das Käuzchen mit den Vogelgestalten Giambolognas zusammenhängt, die der Künstler um 1567 zur Ausstattung einer Grotte in der Medici-Villa Castello geschaffen hatte. Die ehemals zu diesem Ensemble gehörenden Bronzevögel befinden sich heute fast alle im Bargello in Florenz. Es handelt sich zum Teil um kaum überarbeitete Rohgüsse mit erheblichen Fehlstellen, die sich jedoch durch eine sehr lebendige, geradezu expressionistische Oberflächengestaltung auszeichnen. Aufgrund ihrer erstaunlich großen Naturnähe und der eindringlichen Charakterisierung der jeweiligen Tierart – wie man es zuvor in der nachantiken Tierplastik nicht kannte – wurden die Bronzevögel von Giambolognas Biographen Raffaello Borghini treffenderweise als „ritratti di bronzo fatti dal naturale“ bezeichnet. Auch auf das etwa lebensgroße Braunschweiger Käuzchen mit seinem dezenten Gefieder würde eine solche Beschreibung zutreffen. Die abgebrochenen Füßchen des Braunschweiger Käuzchens könnten ein Indiz dafür sein, daß der Vogel ursprünglich in einem größeren Zusammenhang – vielleicht der Grotte in Castello (?) – integriert gewesen war. Gegen einen Zusammenhang mit Giambolognas Bronzen für Castello könnte allerdings die Tatsache sprechen, daß die Braunschweiger Bronze – im Unterschied zu den Castello-Vögeln – offenbar mehrfach reproduziert wurde, was durch das kleine Format des Käuzchens begünstigt worden sein könnte.<sup>2</sup> Im Unterschied zu den meisten Tierbronzen Giambolognas ist das Braunschweiger Käuzchen insgesamt sehr fein und dünnwandig gegossen, allerdings zeigt es ebenfalls kaum Spuren von Nachbearbeitung.

Abgesehen von einigen einzelnen Repliken gibt es auch Exemplare, bei denen das Käuzchen mit einem anderen Tier, einem Frosch, der als Tintenfaß benutzt werden konnte, oder mit Mäusen kombiniert ist.<sup>3</sup> Es ist kaum vorstellbar, daß solche Pasticci früher entstanden sind als die Einzelfiguren.<sup>4</sup> Dokumentarisch nachweisbar ist die Version





Kat. 57

mit den Mäusen, die der Bronzegießer Giuseppe Boschi zu Anfang des 19. Jahrhunderts in seiner Werkstatt in der via Gregoriana in Rom für drei Louisdor anbot.<sup>5</sup>

Das Braunschweiger Käuzchen gehörte zu den Kunstwerken, die von den napoleonischen Kunsträubern nach Paris geschafft wurden. Bei seiner Rückkehr nach Braunschweig via Berlin, 1814, fand das Käuzchen große Aufmerksamkeit, man vermutete in ihm „jenen alten Urkauz, wie ihn Phidias seiner Burggöttin zugesellt“ hatte (Böttiger).<sup>6</sup> Die Bronze wurde von Friedrich Tieck abgeformt, sein Kollege Christian Daniel Rauch ergänzte die fehlenden Füßchen und postierte einen Abguß des Käuzchens auf einem idealisierten Jünglingskopf (Abb.).<sup>7</sup> Diese ungewöhnliche Kombination, offenbar als memento-mori-Motiv zu deuten, die Rauch angeblich „blos im Scherz“ ausführte, verursachte einen „archäologischen Skandal“. Carl August Böttiger verfaßte auf diese „Schalkhaftigkeit“ Rauchs eine gelehrte Abhandlung und ein elfstrophiges Gedicht mit einer Anspielung auf die Kontroverse zwischen Klassik und Romantik. Das ergänzte Käuzchen wurde zu einem beliebten Sammelobjekt für gebildete Sammler, so besaß zum Beispiel Goethe einen Gipsabguß; eine Bronzeversion zierte das Arbeitszimmer von Friedrich Wilhelm IV. im Berliner Schloß.

- 1 Krahn 1988, S. 82 ff.
- 2 Einige kleine Florentiner Vogelbronzen, ebenfalls unbekannter Provenienz, sind mehrfach nachweisbar (s. Ausst. Washington, 1986, Nr. 68).
- 3 Krahn 1988, Abb. 4, 7
- 4 Der Frosch bei den Exemplaren in der Linsky-Collection (Draper in: Montebello 1984, Nr. 92) und im Londoner Kunsthandel (Krahn 1988, Abb. 4) unterscheidet sich in den leicht stilisierten Formen recht deutlich von den Naturabgüssen, die sich ins frühe 16. Jahrhundert datieren lassen, zum Beispiel dem Exemplar im Kunsthistorischen Museum in Wien (Ausst. Washington 1986, Nr. 17).
- 5 Krahn 1988, S. 88 f.
- 6 Krahn 1988, S. 82 (mit Angabe der Quelle)
- 7 Ausführlich hierzu und zu folgendem Krahn 1988, S. 82 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 151. – Jacob 1972, Nr. 32. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 49. – Krahn 1988



Zu Kat. 57. Chr. D. Rauch, Kauz auf Jünglingskopf, Bronze, Privatbesitz (Foto Anders, Berlin)



NACH GIAMBOLOGNA, Vorbild 1563/64

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 56 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks, 'verputzt'. Vom Caduceus, der eingeschraubt war, nur noch der Griff erhalten. Ein Flügel am rechten Handgelenk mitgegossen, der andere angenietet. Mehrere alte Flickstellen.

Inv. Nr. Bro 94

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 10 der modernen Bronzen: „Ein Merkur 23 Zoll hoch“ (H 29)

Getragen vom Wind, der dem Mund Zephirs entströmt, eilt der Götterbote leichtfüßig daher. Seine schlanke Gestalt ist reich bewegt, das rechte Bein hoch angewinkelt, der Laufrichtung folgend. In seiner erhobenen Rechten hält Merkur, der Gott der Kaufleute und Diebe, einen Gegenstand, vermutlich einen Geldbeutel, in der Linken den Heroldstab, von dem allerdings nur noch der Griff erhalten ist. Auf dem Haupt trägt er den geflügelten Petasos, der mit Ranken ornamental verziert ist. Ein Flügelpaar schmückt den rechten Unterarm der Götterfigur.

Die Bronze geht auf eine der berühmtesten und zugleich folgenreichsten Bilderfindungen der abendländischen Kunst, Giambolognas Merkur, zurück.<sup>1</sup> Bereits 1563/64, während seines Bologna-Aufenthalts, hatte sich der noch junge Bildhauer mit dem Merkur-Thema beschäftigt. Im Auftrag des päpstlichen Gouverneurs in Bologna, Bischof Donato Cesi, sollte in der Mitte des Arkadenhofes im neuen Universitätsgebäude eine Säule aufgerichtet werden, für die als Bekrönung die Bronzefigur eines Merkur vorgesehen war. Mit erhobener Hand hätte Merkur die Richtung anzeigen sollen, „aus der alle Weisheit komme, und daher als Vermittler göttlicher Weisheit seinen Platz im Zentrum der Universität erhalten.“<sup>2</sup> Das Bronzemodell zu dieser Figur, das sich im Museo Civico in Bologna erhalten hat, zeigt eine kräftige, muskulöse Gestalt.

Zwar wurde der Auftrag für Bologna nicht realisiert, doch muß der Künstler das große Modell ausgeführt haben. Als er 1565 wieder nach Florenz zurückkehrte und erneut in den Dienst der Medici trat, dürften diese den Guß der Merkurfigur veranlaßt haben. Die Bronze gelangte als diplomatisches Geschenk an Kaiser Maximilian II. Hierdurch versprach man sich eine Beschleunigung der Verhandlungen über die Heirat zwischen Francesco de' Medici und Johanna von Österreich, der Schwester des Kaisers. Giambolognas Biograph Raffaele Borghini beschrieb den Merkur als „in der Größe eines fünfzehnjährigen Knaben“, er war also etwas unterlebensgroß. In schwedischem Privatbesitz befindet sich eine Merkurfigur, die mit dem Bologneser Modell eng verwandt ist und die man mit guten Gründen als jene nach Wien gesandte Bronze identifizieren kann, obwohl eine größere Merkurstatue in den kaiserlichen Inventaren nicht dokumentiert ist.<sup>3</sup>

Im Anschluß an diese Figur, die den Götterboten mit gesenkter Kopfhaltung zeigt, schuf Giambologna eine klei-

nere Version (Kunsthist. Museum Wien, Skulpturensammlung Dresden, Museo Capodimonte Neapel). Sie unterscheidet sich im wesentlichen durch ihre steilere Körperhaltung, den nach oben blickenden Kopf, sowie den deutlich emporweisenden rechten Arm. Außerdem ist sie schlanker und wirkt dadurch eleganter als die früheren Versionen. Schließlich schuf Giambologna noch eine weitere, fast lebensgroße Bronzeversion (Bargello, Florenz und Louvre, Paris), die erst 1580 nachweisbar ist. Sie unterscheidet sich dadurch, daß Merkur gleichsam über einem Zephirkopf schwebt. Nach dieser Variante dürften schließlich die meisten Repliken, Reduktionen und Kopien entstanden sein. Eine eigenhändige Kleinfassung dieses Typs ist nicht nachweisbar, doch muß sie zu Giambolognas Lebzeiten geschaffen worden sein, da ein Exemplar bereits im Nachlaßinventar des Kunstsammlers Paulus Praun 1611 aufgeführt wird.<sup>4</sup> Diese Version dürfte in der Werkstatt Giambolognas entstanden sein.

Giambologna hatte mit seinem Merkur ein Musterbeispiel manieristischer Plastik geschaffen. Scheinbar schwerelos erscheint die Götterfigur in ihrer ausbalancierten, eleganten Bewegung, wobei die Grenzen plastischer Darstellung beinahe überschritten werden. Obwohl es eine Hauptansicht gibt, läßt sich die plastische Qualität dieser Komposition erst im Zusammenspiel der zahlreichen verschiedenen Ansichten erschließen.

Die Braunschweiger Bronze folgt zwar grundsätzlich Giambolognas Vorbild, doch gibt es auch deutliche Unterschiede: Der Kopf des Merkur blickt nicht nach oben, sondern in Laufrichtung. Statt mit der Rechten nach oben zu weisen, umfaßt er einen Gegenstand, vermutlich einen Geldbeutel. Ikonographisch ungewöhnlich ist das Flügelpaar am rechten Unterarm, während die zu erwartenden Flügel an den Fußgelenken fehlen. Solche auf Mißverständnissen beruhende Veränderungen belegen, daß die Braunschweiger Bronze in zeitlichem und räumlichem Abstand von Giambolognas Originalversionen entstanden sein muß. Es dürfte es sich auch hier um ein Produkt der Turkelsteyn-Werkstatt handeln, was charakteristische Details belegen; die physiognomische Gestaltung und die Struktur der Haare entsprechen der signierten Statuette des Hl. Michael (Kat. 199). Die Verzierung des Petasos stimmt weitgehend mit der von Tetrodes Merkur überein (Kat. 120), der in der gleichen Werkstatt kopiert wurde.

1 Keutner 1984, S. 27 ff.; Ausst. Washington 1986, Nr. 51; Avery 1987, S. 125 ff.

2 Keutner in: Ausst. Wien 1978, S. 112

3 Avery 1987, Nr. 30, Abb. 128

4 Murr 1797, S. 230, Nr. 2

Literatur: Riegel 1887, S. 261f., Nr. 94





Kat. 58



NACH GIAMBOLOGNA, Modell nach 1578  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-  
Werkstatt

H. 45,2 cm, Plinthe: 21,5 x 13 cm  
Bronze, mittelbraune Patina mit Resten schwarzen Lacks.  
Auf der Plinthe mit zwei Schrauben montiert.  
Inv. Nr. Bro 134  
In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 53 der modernen  
Bronzen: „Herkules, welcher den Antäus erwürgt. 20 Z.  
hoch“ (H 29)

Die beiden Kämpfenden sind nackt. Herkules steht breit-  
beinig auf einer flachen Terrainplinthe. Er faßt seinen  
Gegner um die Hüften und hält ihn in die Höhe, während  
sich dieser mit der Rechten von der Umklammerung zu  
befreien versucht und sich mit der Linken auf das Haupt  
des Herkules stützt. Der Kopf des Antäus ist mit schmerz-  
haft aufgerissenem Mund nach hinten geworfen.

Das dargestellte Thema gehört nicht zu den zwölf kanoni-  
schen Arbeiten des Herkules, sondern es handelt sich um  
ein Nebenereignis, das sich allerdings in besonderem  
Maße für eine plastische Darstellung eignete. Als Herkules  
auf dem Weg zu Geryon in Libyen gelandet war, rang er  
mit dem Riesen Antäus, der immer wieder neue Kräfte  
erhielt, sobald er den Erdboden berührte, da er ein Sohn  
der Gaa – der Erde – war. Die Bronzegruppe illustriert den  
Moment, in dem das bevorstehende Schicksal des Antäus,  
der Tod durch Erdrücken, sich bereits abzeichnet.

Die Bronzegruppe läßt sich auf ein berühmtes Vorbild  
Giambolognas zurückführen, das 1578 entstanden ist.  
Giambologna hatte von Francesco I. de' Medici den Auf-  
trag für sechs Herkules-Darstellungen erhalten, zu denen  
auch die Herkules-Antäus-Gruppe gehörte. Die Figuren  
wurden in Silber ausgeführt und in der Tribuna der Uffizien  
aufgestellt. Sie sind nicht erhalten, im Gegensatz zu Bron-  
zegüssen, die nach den gleichen Modellen entstanden.<sup>1</sup> Ein  
Bronzeexemplar der Herkules-Antäus-Gruppe läßt sich  
bereits zu Lebzeiten Giambolognas in der Kunstkammer  
Rudolfs II. nachweisen (Kunsthist. Museum, Wien).<sup>2</sup> Güsse  
nach Giambolognas Modell wurden von Antonio und Gian-  
francesco Susini, aber auch noch in späterer Zeit ausge-  
führt. Bei der Braunschweiger Bronze, die das Vorbild vari-  
iert, handelt es sich um ein typisches Produkt der Turkel-  
steyn-Werkstatt, wobei die naturalistisch gestaltete Plinthe  
hinzugefügt wurde; entsprechende Plinthen besitzen zum  
Beispiel die beiden 'Atlanten' der Braunschweiger Samm-  
lung (Kat. 34–35).

Im Werk Giambolognas nimmt die Herkules-Antäus-  
Gruppe eine zentrale Rolle ein, da der Künstler hier wohl  
zum ersten Mal die Verbindung von einer tragenden und  
einer in die Höhe gestemmen Figur bildnerisch formuliert  
hat, ein Motiv, das wenig später in den Gruppen des Sabin-  
erinnenraubes kulminieren sollte (vgl. Kat. 60). In  
schwungvoller, raumgreifender Bewegung wird Antäus von  
seinem Bezwinger regelrecht in die Luft geschleudert,  
wobei sich der Heros in kraftvoll sicherer Eleganz auf dem

Boden bewegt. Dieser Eindruck, der in dem Wiener Exem-  
plar deutlich wird, ist bei der Braunschweiger Gruppe redu-  
ziert. Ausgesprochen labil, ja beinahe unbeholfen, erscheint  
hier die Haltung des Herkules, da dessen Beine dichter  
nebeneinander stehen. Nicht zuletzt beeinträchtigt auch  
die naturalistische Plinthe die ursprünglich äußerst span-  
nungsvoll konzentrierte Komposition.

Herkules-Antäus-Darstellungen waren ein bevorzugtes  
Thema der Florentiner Renaissance-Skulptur. Insofern ent-  
stand Giambolognas Bronzegruppe in indirektem Wettbe-  
werb mit früheren Skulpturen. Während das ausgreifende  
Standmotiv der Herkulesfigur sich vermutlich auf die  
berühmte antike Herkules-Antäus-Gruppe im Palazzo Pitti,  
Florenz, zurückführen läßt<sup>3</sup>, erinnert die Antäus-Figur an  
Renaissancebildwerke: Antonio Pollaiuolos berühmte Klein-  
bronze aus dem späten 15. Jahrhundert, die sich im Besitz  
der Medici befand (Bargello, Florenz)<sup>4</sup>, und auch an Barto-  
lommeo Ammanatis monumentale Bronzegruppe, die  
1559–60 für den Brunnen der Medici-Villa in Castello  
geschaffen worden war.<sup>5</sup> Letztere stimmt in ihrem Aufbau  
beinahe spiegelbildlich mit Giambolognas Gruppe überein,  
doch wird sie von dem kleinplastischen Werk in der dyna-  
mischeren Bewegung übertroffen.

- 1 Ausst. Wien 1978, S. 166 ff.; Fock 1983
- 2 Ausst. Wien 1978, Nr. 87; Avery 1987, Nr. 76, Abb. 141
- 3 Haskell/Penny 1981, Nr. 47
- 4 Avery 1987, Abb. 142
- 5 Venturi 1935–37, Bd. 2, Abb. 312

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 134

## 60

### Raub einer Sabinerin

NACH GIAMBOLOGNA, Vorbild 1581/82  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-  
Werkstatt

H. 57,3 cm  
Bronze, braune Patina, Reste schwarzbraunen Lacks.  
Linker Arm und rechter Unterarm sowie rechter Daumen  
der weiblichen Figur angesetzt. Bei der kauenden Figur  
Mittel- und Ringfinger der linken Hand angesetzt. Mehrere,  
z.T. große Flickstellen.  
Inv. Nr. Bro 98  
In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 62 der modernen  
Bronzen: „Der Sabinerraub, eine Gruppe von 3 Figuren. 24  
Zoll hoch“ (H 29)

Eine unbekleidete, bärtige Männergestalt stemmt mit erho-  
benen Armen eine nackte, sich sträubende junge Frau, die  
abwehrend ihre beiden Arme auseinanderbreitet, empor.  
Zwischen den in weitem Schritt auf einer Terrainplinthe  
aufgesetzten Beinen der Männerfigur kauert ein älterer,  
ebenfalls unbekleideter Mann, der den Kopf und die Linke  
abwehrend erhoben hat.

Die Gruppenkomposition bezieht sich auf eine Sage aus  
der römischen Urzeit: Da in der von Romulus gegründeten





Kat. 59





Kat. 60



Stadt Frauenmangel herrschte, ließ dieser bei einem Festspiel, zu dem er die benachbarten Sabiner eingeladen hatte, die unverheirateten Sabinerinnen entführen.

Die Bronze ist eine Reduktion von Giambolognas 1581/82 entstandener monumentaler Marmorgruppe in der Loggia de' Lanzi an der Piazza della Signoria in Florenz. Mit diesem Bildwerk hatte Giambologna eine der bedeutendsten und entwicklungsgeschichtlich folgenreichsten Bildfindungen der abendländischen Kunst geschaffen.<sup>1</sup> Die dreifigurige Marmorgruppe ist eine formale Weiterentwicklung einer zweifigurigen Raptusgruppe, die nur in kleinformatigen Bronzegüssen ausgeführt wurde, dokumentiert ist das Exemplar für Ottavio Farnese, den Herzog von Parma (Museo Capodimonte in Neapel).<sup>2</sup> Giambologna ergänzte die frühere Version durch die Figur des kauenden älteren Mannes, was bei der Ausführung in Marmor auch aus statischen Gründen notwendig war.

Auf exemplarische Weise wird in der Schöpfung Giambolognas ein Hauptanliegen manieristischer Skulptur verwirklicht: die 'figura serpentinata'. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde in theoretischen Diskussionen immer wieder gefordert, daß ein vollkommenes plastisches Kunstwerk zahlreiche gleichwertige Ansichten besitzen müsse. Die vielfältig bewegte, sich spiralförmig nach oben entwickelnde Figurengruppe des Raubes der Sabinerin erreicht dieses Ideal wie keine andere Skulptur im 16. Jahrhundert.<sup>3</sup>

Angeblieh soll Giambologna die Monumentalgruppe ohne Auftrag geschaffen haben, allein als Beweis seiner Virtuosität in der Bearbeitung des Marmors. Der Titel der Komposition soll nicht vom Künstler selbst, sondern – erst im nachhinein – von seinem Freund, dem Humanisten Raffaello Borghini, festgelegt worden sein.<sup>4</sup> Hinsichtlich der zweifigurigen Raptusgruppe für Ottavio Farnese hatte sich Giambologna in einem Brief an seinen Auftraggeber geäußert, daß das Thema der Bronzegruppe keinesfalls eindeutig sei. So könnte sie den Raub der Helena oder der Proserpina, oder aber auch den einer Sabinerin darstellen. Geschaffen worden sei die Komposition, so der Künstler, allein deshalb, „um der Kenntnis und dem Studium der Kunst eine Gelegenheit zu geben“.<sup>5</sup> Giambolognas Gleichgültigkeit gegenüber der thematischen Festlegung hatte zur Folge, daß am Sockel der Marmorgruppe in der Loggia de' Lanzi im Nachhinein ein – ebenfalls von Giambologna geschaffenes – Relief angebracht wurde, welches das Thema der freiplastischen Figurengruppe erzählerisch verdeutlicht.

Giambolognas Marmorgruppe wurde nach ihrer Enthüllung im Januar 1583 vom kunstverständigen Florentiner Publikum große Bewunderung entgegengebracht. Sie wurde in einer Reihe von Gedichten überschwenglich gelobt. Man würdigte die dargestellte Handlung und die Fähigkeit des Künstlers, unterschiedliche Menschengestalten gleichermaßen trefflich zu charakterisieren: das schwache Alter, die robuste Jugend und die weibliche Zartheit. In Anspielung auf Pygmalion bewunderte man Giambolognas Vermögen, scheinbar lebendige Menschen in Marmor zu Bildern erstarren zu lassen. Graphische Reproduktionen und Verkleinerungen in Bronze und anderen

Materialien sorgten gleichfalls dafür, daß Giambolognas Meisterwerk binnen kurzer Zeit weit über die Landesgrenzen hinaus Berühmtheit erlangte.

Es ist davon auszugehen, daß vor allem Antonio und Gianfrancesco Susini Reduktionen nach Giambolognas Marmorgruppe ausführten, die in die Sammlungen der europäischen Fürstenhöfe gelangten. Ausgezeichnete Güsse befinden sich in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein und im Bayerischen Nationalmuseum in München.<sup>6</sup>

Die Braunschweiger Bronze folgt zwar recht getreu dem Vorbild Giambolognas, doch sind die Unterschiede zum Original und den Bronzen der Susini ebenso auffällig. Die Gruppe ist weniger steil und konzentriert nach oben ausgerichtet, die Figuren sind weicher und weniger differenziert in der Modellierung (allerdings mit naturalistischen Falten unter den Fußsohlen der weiblichen Figur). Ein Schlaglicht auf die reduzierte bildnerische Qualität der Braunschweiger Gruppe liefert der falsch angesetzte erhobene Arm des älteren Mannes. Stilistische Eigentümlichkeiten, wie zum Beispiel die Gestaltung der Haare, machen deutlich, daß auch diese Bronze zu den in der Turkelsteyn-Werkstatt entstandenen Güssen zu zählen ist.

1 Avery 1987, S. 109 ff.; s. auch Keutner in: Ausst. Wien 1978, S. 19 ff.; s. auch S. 139 ff.

2 Ausst. Wien 1968, Nr. 56

3 Ausführlich zu diesem Thema s. Larsson 1974

4 Avery 1987, S. 112

5 Ausst. Wien 1978, S. 140

6 Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 16; Weihrauch 1956, Nr. 110; Ausst. Wien 1978, Nr. 58; eine Replik mit anscheinend mitgegossener (!) Signatur s. Avery 1987, Nr. 89

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 98. – Brinckmann o. J., S. 94

## 61

Nessus raubt Dejanira

NACH GIAMBOLOGNA, Modell vor 1576

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 43,3 cm

Bronze, braune Patina, stark 'verputzt'. Rechter Arm der Frau angesetzt. Kleinere Gußfehler. Mit zwei Schrauben auf der Plinthe montiert.

Inv. Nr. Bro 99

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht zu identifizieren.

Ein Kentaur, ein Mischwesen mit Pferdeleib und menschlichem Oberkörper, galoppiert mit erhobenen Vorderbeinen davon. Auf seinem Rücken hält er eine unbekleidete, sich angstvoll sträubende junge Frau. Der Kentaur umgreift mit seinem rechten Arm ihren Oberkörper, während er mit der anderen Hand das Ende eines Tuchs an sich zieht, das um ihre Brust gewunden ist. Die Gruppe ist auf einer mit Gräsern bewachsenen Terrainplinthe montiert, auf der sich auch einige Reptilien tummeln. Die Plinthe wird vorne von einer phantastischen Maske geschmückt, die eine Öffnung im Maul besitzt.





Kat. 61





Kat. 62



Wie Ovid in seinen Metamorphosen erzählt (9, 98–133), hatte der Kentaur Nessus auf Bitten von Herkules dessen Gattin über den Fluß Euenus getragen. Danach versuchte er die ihm Anvertraute zu entführen. Herkules wird ihn mit einem Pfeil treffen und somit Dejanira retten. Dargestellt ist der dramatische Moment vor dem tödlichen Pfeilschuß des Herkules.

Die Bronzegruppe geht auf ein Modell Giambolognas zurück, das im Frühjahr 1576 erstmals dokumentiert ist. Der Florentiner Jacopo di Alamanno Salviati bezahlte den ersten Guß dieses Modells (Galleria Colonna in Rom).<sup>1</sup> Weitere von Giambologna signierte Exemplare befinden sich in Dresden (Skulpturensammlung), Paris (Louvre) und San Marino, Kalifornien (Huntington Collection), wobei der Dresdner Guß, den Kurfürst Christian I. von Sachsen als ein Geschenk des Herzogs von Florenz erhalten hatte, bereits im ersten Inventar der Kunstkammer von 1587 dokumentiert ist.<sup>2</sup>

Giambolognas Nessus-Dejanira-Gruppe war ein sehr beliebtes und gefragtes Kunstkammerobjekt. Zu Lebzeiten des Künstlers wurde sie in seiner Werkstatt, aber auch in der seines ehemaligen Mitarbeiters Antonio Susini, gegossen, wie der Biograph Baldinucci berichtet. Für die posthume Verbreitung dieser Komposition sorgte besonders Antonio Susinis Neffe Gianfrancesco, der Güsse nach Modellen Giambolognas ausführte.<sup>3</sup> Der von Giambologna geschaffene Prototyp diente schon bald nach seinem Entstehen als Vorbild für Varianten und Vergrößerungen, die, ebenso wie die Urfassung, in den folgenden Jahrhunderten – sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen – reproduziert wurden.

Die Braunschweiger Bronze ist ein später, in der Werkstatt Turkelsteyns entstandener Guß, der jedoch das manieristische Vorbild in barocke Formen umsetzt. Gegenüber der präzisen und gleichzeitig sehr lebendigen Modellierung der autographen Bronzen Giambolognas (Abb. 16), aber auch denen der Susini, erscheint das Braunschweiger Exemplar reduziert: Während sich bei den Originalen die lebensvolle Energie bis in die kleinsten Details nachverfolgen läßt, zum Beispiel bei den Haaren, den Adern auf dem Handrücken des Kentaur und der Gestaltung der Finger, spielen solche Akzentuierungen bei der Braunschweiger Bronze keine Rolle mehr. Aus einem virtuosen Kunstkammerstück ist eine barocke Dekorationsbronze geworden.

Der veränderten Figurengestaltung entspricht auch die andersartige Plinthenform. Während das autographische Dresdner Exemplar eine knapp bemessene, schmucklose, ovale Plinthe besitzt, die die spannungsvolle Komposition noch steigert, wird die Braunschweiger Bronze durch die große, vielgestaltige Terrainplinthe gleichsam in eine reale Landschaft versetzt. Möglicherweise war sie ursprünglich als Brunnenschmuck vorgesehen, worauf die Öffnung am Vorderteil der Plinthe hindeutet. In diesem Zusammenhang sei bemerkt, daß Giambolognas Werkstattebe Pietro Tacca 1609 den Auftrag erhalten hatte, eine Nessus-Dejanira-Gruppe für den Brunnen in S. Croce in Florenz auszuführen.<sup>4</sup>

In Giambolognas Nessus-Dejanira-Gruppe verbindet sich beispielhaft kraftvoll bewegte Aktion mit spielerisch leichter

Eleganz. Zügellose animalische Kräfte werden kontrastvoll einer zierlichen, wehrlosen Frauengestalt gegenübergestellt. Es gelingt dem Bildhauer, zwei grundsätzlich verschiedene Figuren mit gegenläufigen Bewegungen zu einer spannungsvollen Komposition zu verschmelzen. Giambologna überträgt in dieser Gruppe gleichsam das von ihm weiterentwickelte manieristische Kompositionsprinzip der 'figura serpentinata', das heißt, der vielansichtig angelegten Freifigur, auf eine Reitergruppe. Hiermit hatte der Bildhauer ein Vorbild geschaffen, das von seinen Nachfolgern und Nachahmern variiert wurde: zum Beispiel bei der Entführung der Europa oder dem Raub der Leukippiden (vgl. Kat. 97–99). Die Beliebtheit der Nessus-Dejanira-Gruppe nördlich der Alpen dokumentieren zahlreiche Galeriebilder aus dem 17. Jahrhundert, auf denen Giambolognas Komposition zu erkennen ist (Abb. 8).

1 Keutner 1990, S. 285 ff., Nr. 3. Keutner verweist auf Vasaris Deutung des Themas im Hinblick auf dessen Gemälde in der Sala di Ercole im Palazzo Vecchio, Florenz: Dejanira steht demnach für „l'anima de' gran principi“ und Nessus verkörpert „fraude“, den Betrug.

2 Ausst. Wien 1978, S. 147 ff.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 148 (Der Brunnen wurde nicht realisiert.)

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 99

## 62

### Nessus raubt Dejanira

NACH GIAMBOLOGNA, Modell vor 1576  
Guß nordalpin, Niederlande (?), 17. Jahrhundert

H. 34,3 cm

Bronze, braune Patina. Schweif und rechtes Hinterbein angesetzt. Fingerspitzen der rechten Hand der Frau fehlen. Mit Schraubgewinden unter den Hinterbeinen montiert. Inv. Nr. Bro 100

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 151 der modernen Bronzen: „Der Centaur Nessus mit der Dejanira. 14 Zoll hoch“ (H 29)

Die Bronze geht ebenso wie Kat. 61 auf ein berühmtes Modell Giambolognas zurück. Im Unterschied zum Vorbild ist der Kentaur hier schwerfällig in seiner Bewegung, die Vorderhufe lösen sich nur wenig vom Boden. Der sehr schwere Guß läßt sowohl in der Modellierung als auch in der Nachbearbeitung Subtilität vermissen. So sind zum Beispiel die Haare und Gesichter nur sehr grob und schematisch gekennzeichnet. Vermutlich entstand die Bronze im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, vielleicht aber auch in Norddeutschland.

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 100



## 63–64

### Zwei Schreitende Stiere

NACH ANTONIO SUSINI, letztes Viertel 16. Jahrhundert  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, wahrscheinlich  
Turkelsteyn-Werkstatt

## 63

### Schreitender Stier

H. 21,1 cm, L. 25 cm  
Bronze, hellbraune Patina, geringe Reste dunklen Lacks,  
'verputzt'. Bruchstelle am linken Hinterbein. Mit drei  
Schraubgewinden montiert.  
Inv. Nr. Bro 158

## 64

### Schreitender Stier

H. 20,9 cm, L. 23,5 cm  
Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks, 'verputzt'.  
Linkes Hinterbein unterhalb des Sprunggelenks angesetzt,  
mittlerer Teil des Schwanzes angesetzt. Mit drei Schraub-  
gewinden montiert.  
Inv. Nr. Bro 159

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 25 und 26 der  
antiken Plastiken: „Zwey Stiere 8 1/2 Zoll hoch von Bronze“  
(H 29)

Die beiden einander weitgehend entsprechenden Stiere  
schreiten nach links. Der Kopf mit den kurzen Hörnern  
wird leicht seitwärts gewendet, das linke Vorderbein ist  
erhoben.

Im Typus antiken Darstellungen folgend, hatte Giambologna einen bronzenen Stier geschaffen, der 1573 zum ersten Mal dokumentarisch nachweisbar ist. Ein ausgezeichneter, sicherlich eigenhändiger Guß dieser Komposition befindet sich im Bargello in Florenz.<sup>1</sup> Der sehr kraftvolle Stier Giambolognas diente seinem Mitarbeiter und Schüler Antonio Susini offenbar als Vorbild für eine Variante des Stieres, die in zahlreichen, zum Teil wesentlich später entstandenen Güssen reproduziert wurde. Hierzu zählen auch die beiden Braunschweiger Bronzen.<sup>2</sup>

Gegenüber dem Vorbild Giambolognas erscheint der variierte Typ graziler, er besitzt einen kleineren Kopf, die Stirnhaare sind akkurat angeordnet. Aus dem bedrohlichen, vor Lebenskraft strotzenden Prototyp Giambolognas ist eine relativ harmlose Dekorationsbronze geworden. So muß man das Bildwerk in Braunschweig aufgefaßt haben, was allein schon durch die Existenz von zwei Exemplaren, die als Pendants aufgestellt werden konnten, belegt wird.

Die beiden Braunschweiger Bronzen folgen zwar recht getreu der Susini-Variante, doch erscheinen sie insgesamt weicher und weniger präzise in der Modellierung. Auch wenn besondere stilistische Merkmale für eine Einordnung der Braunschweiger Güsse mit ihrer reduzierten Oberfläche kaum in Erscheinung treten (höchstens bei der Haargestal-

tung), sollte man davon ausgehen, daß es sich auch hier um Produkte der Turkelsteyn-Werkstatt handelt.

Im 17. Jahrhundert scheint die Komposition des Stieres in den Niederlanden – oft als Gegenstück zusammen mit einer Pferdefigur – sehr beliebt gewesen zu sein, was nicht zuletzt etliche Galeriebilder aus dieser Zeit veranschaulichen (z. B. Das Kunstkabinett des Cornelis van der Geest von Willem van Haecht d. J. im Rubenshuis in Antwerpen).<sup>3</sup>

Die vorrangig dekorative Funktion der Stierbronzen im 17. Jahrhundert sollte allerdings nicht den Blick dafür verstellen, welche inhaltliche Bedeutung Giambolognas Prototyp ursprünglich besessen hatte: Er entstand wohl zu Ehren Cosimo I. de' Medici in symbolischer Anspielung auf dessen Verdienste zur Festigung des Staates, der Toskana. Eine solche Deutung legt eine für Cosimo geschaffene Medaille nahe, die auf der Rückseite einen Stier zeigt, umgeben mit dem Motto 'Imminutus crevit' (Er wuchs unangegriffen).<sup>4</sup>

1 Ausst. Wien 1978, Nr. 177; Avery 1987, Nr. 143

2 Avery 1987, Nr. 144, S. 56 ff.; Keutner 1990, S. 301; etliche Repliken in: Ausst. Wien 1978, S. 260 ff.

3 Avery 1987, Abb. 275

4 Keutner 1990, S. 301

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 158, 159





Kat. 63





Kat. 64



## 65–66

### Zwei Dudelsackpfeifer

NACH GIAMBOLIGNA, Vorbild um 1600

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, wahrscheinlich  
Turkelsteyn-Werkstatt

## 65

Dudelsackpfeifer

H. 26,4 cm

Bronze, dunkelbraune Patina, 'verputzt'. Vorderer Teil und  
Mundstück des Dudelsacks separat gegossen. Unterseite  
durch eine Platte geschlossen. In der Mitte Schraubge-  
winde.

Inv. Nr. Bro 206

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 106  
der modernen Bronzen: „Ein Dudelsackpfeifer mit einem  
Hunde“ (H 29)

## 66

Dudelsackpfeifer

H. 25,6 cm

Bronze, dunkelbraune Patina, 'verputzt'. Oberer Teil und  
Mundstück des Dudelsacks separat gegossen.

Inv. Nr. Bro 207

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 127  
der modernen Bronzen: „Ein Dudelsackpfeifer mit seinem  
Hunde“ (H 29)

Beide Bronzen zeigen einen jungen, pausbäckigen Mann,  
der auf einem Baumstumpf sitzt und einen Dudelsack  
spielt, den er zwischen seinen Armen hält. Der Musikant  
trägt eine bäurische Tracht und einen breitrandigen Hut.  
Auf dem Boden liegend, lauscht ein Hündchen den  
Klängen des Instruments.

Volkstümliche Genredarstellungen, wie zum Beispiel die  
eines Vogelfängers oder des Dudelsackbläusers, haben im  
Werk Giambolognas einen besonderen Stellenwert. Sie ver-  
anschaulichen – neben seinen Idealgestalten – sein vielfäl-  
tiges schöpferisches Repertoire und spiegeln gleichzeitig  
das zeitgenössische Interesse an der Natur, der Landwirt-  
schaft und dem einfachen Leben wider, wie es selbst für  
die aristokratische Gesellschaft der Toskana charak-  
teristisch war. Großformatige Genrefiguren wurden vornehm-  
lich in natürlicher Umgebung, in Gärten, aufgestellt. Im  
Park der Medici-Villa in Pratolino befanden sich einige sol-  
cher Figuren, die später zum Teil in die Boboli-Gärten in  
Florenz gelangten.<sup>1</sup>

Nördlich der Alpen gab es bereits eine längere Tradition  
volkstümlicher Genrefiguren, wie Hirten oder Schäfer, die  
innerhalb von Krippen Aufstellung fanden. Anregend für  
Giambolognas Genrefiguren könnten auch Werke seines  
Landmannes Pieter Breugel d. Ä. gewesen sein. Beim  
Dudelsackbläser wurde als motivisches Vorbild auf  
Albrecht Dürers thematisch entsprechende Graphik von  
1514 verwiesen.<sup>2</sup>

Das den beiden Braunschweiger Bronzen zugrunde lie-  
gende Vorbild von Giambologna läßt sich erst im frühen



Zu Kat. 65, 66. Giambologna, Dudelsackpfeifer, Bronze,  
Bargello, Florenz (Foto Soprintendenza Florenz)

17. Jahrhundert dokumentarisch nachweisen. Es handelt  
sich dabei um eine sehr kleine Figur von nur zwölf Zenti-  
metern Höhe. Das qualitativ beste Exemplar, vermutlich  
aus dem Besitz der Medici stammend, befindet sich im  
Bargello in Florenz (Abb.).<sup>3</sup> Es ist zu vermuten, daß das  
Modell für diese Figur jedoch bereits früher, wohl in den  
siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts, entstanden ist. Für  
die Ausschmückung des Parks von Pratolino war Giambo-  
logna von Großherzog Francesco I. mit der Herstellung  
einiger „villani“ (Bauern) in Stein beauftragt worden. Wahr-  
scheinlich entstand in diesem Zusammenhang auch das  
Modell des Dudelsackbläusers, das dann in der Werkstatt  
Giambolognas und auch noch nach seinem Tode in Bronze  
reproduziert wurde.<sup>4</sup>





Kat. 65





Kat. 66



Die Braunschweiger Bronzen sind erheblich größer als der Prototyp Giambolognas, den sie außerdem in der Komposition variieren: Hinzugefügt wurde der auf der Plinthe gelagerte Hund, wodurch die Darstellung einen anekdotischen Charakter erhält. Wahrscheinlich entschied man sich (in der Turkelsteyn-Werkstatt?) für eine Vergrößerung der Modelle, um sie den anderen Nachgüssen von Kompositionen Giambolognas anzugleichen. Details, wie zum Beispiel die Gestaltung der Haare oder der Ohren, machen es sehr wahrscheinlich, daß auch die Dudelsackbläser zu der Gruppe der in der Turkelsteyn-Werkstatt entstandenen Bronzen zählen. Die beiden Braunschweiger Güsse entsprechen einander weitgehend. Es bestehen nur geringe Unterschiede in der Modellierung und in der Oberflächenbearbeitung. Bei Kat. 66 sind im Unterschied zum Gegenstück die Ärmel des Dudelsackbläfers und das Fell des Hundes strukturiert. Im Vergleich zu Giambolognas Prototyp erscheinen die Braunschweiger Güsse in ihren summarischen, relativ weichen Formen vereinfacht.

Die Popularität von Giambolognas Dudelsackbläser in den Niederlanden während des 17. Jahrhunderts verdeutlicht auch ein silbernes Salzgefäß von Adam van Vianen, dessen Schaft mit einer solchen Figur geschmückt ist.<sup>5</sup>

1 Ausst. Wien 1978, S. 217 ff.

2 Ebd., S. 218; Avery 1987, S. 42 ff.

3 Ausst. Wien 1978, S. 221f.; Avery 1987, S. 266, Nr. 110

4 Keutner 1990, S. 299 f.

5 Molen, J. R. ter: Van Vianen, een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam, Rotterdam 1984, Bd. 1, S. 138

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 206, 207

## 67

### Venus Kallipygos

NACH EINER ANTIKENKOPIE AUS DER WERKSTATT GIAMBOLOGNAS (?), letztes Viertel 16. Jahrhundert Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 30,3 cm

Bronze, hellbraune Patina mit schwarzbraunem Lack. Mehrere Flickstellen im Halsbereich. Mit Schraubgewinde unter dem linken Fuß montiert.

Inv. Nr. Bro 48

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 54 der modernen Bronzen: „Venus aus dem Bade kommend“ (H 29)

Die junge, üppig proportionierte Frau hält mit der Linken den Saum ihres Kleides über der linken Schulter, so daß das Gesäß und die Rückseite der Beine entblößt sind. Das Gewand ist leicht von der Schulter gerutscht, so daß die rechte Brust kokett hervortritt. Der unterhalb des Busens angewinkelte rechte Arm rafft einen weiteren Teil des Kleides, wodurch auch die vordere Körperseite mit dem Schambereich weitgehend entblößt ist. Der Kopf ist fast horizontal zur Seite geneigt. Das um den Kopf gelegte Tuch wird von einem Haarzopf zusammengehalten.

Das antike Bildwerk der sogenannten Venus Kallipygos (d. h. mit dem schönen Hinterteil) diente als Vorbild für zahlreiche Kopien in unterschiedlichen Größen und Materialien.<sup>1</sup> Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war die antike Marmorstatue im Goldenen Haus des Nero in Rom gefunden worden. 1594 ist sie im Palazzo Farnese in Rom nachweisbar; heute befindet sie sich im Museo Nazionale in Neapel. Sie gilt als römische Kopie nach einem hellenistischen Original. Bei der Auffindung fehlten ihr die Schultern, der Kopf, der linke Arm und der rechte Unterschenkel, die im 16. Jahrhundert ergänzt wurden. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurden diese Ergänzungen entfernt und von Carlo Albacini durch eine neue, dem Zeitgeschmack entsprechende Rekonstruktion ersetzt. Antonio Canova, den man für diese Restaurierung gewinnen wollte, hatte dies abgelehnt, da er sich angeblich außer Stande fühlte, mit dem Meister der Antike zu konkurrieren.

In der verspielt aufreizenden, ja geradezu raffinierten Präsentation weiblicher Schönheit – wie sie eher bei einer Hetäre als bei einer Göttin vorstellbar wäre – nimmt die Figur eine Sonderstellung innerhalb der antiken Skulptur ein. Die Darstellung wird mit einem antiken Text des Athenäus, der von einem 'Schönheitswettbewerb' handelt, verknüpft, der auch in der Renaissance durch Cartaris Götterbeschreibungen verbreitet war: Zwei Töchter eines Bettlers aus Syrakus hatten sich öffentlich darüber gestritten, wer das schönere Hinterteil besäße. Ein vornehmer Jüngling, der des Weges kam und die Konkurrenz beurteilen sollte, verliebte sich spontan in die ältere der beiden. Sein Bruder, der hiervon hörte, verlor daraufhin sein Herz an die jüngere Schwester, was eine Doppelhochzeit zur Folge hatte. Als Dank stifteten die nun reich gewordenen Mädchen der Venus einen Tempel, zu der wohl auch die Kultstatue der sogenannten Venus Kallipygos gehörte.<sup>2</sup>

Die Braunschweiger Bronze läßt sich nicht direkt auf die antike Figur zurückführen, ihr lag offenbar eine Antikenkopie aus der Renaissance als Vorbild zugrunde: eine Kleinbronze wie die im Ashmolean Museum in Oxford (Abb.)<sup>3</sup>, in der die antike Statue frei paraphrasiert wird. Das für die etwa lebensgroße Marmurfigur aus statischen Gründen notwendige, bis zum Boden herabfallende, schwere Gewand wurde erheblich reduziert. Durch diese Veränderung erscheint die Kleinbronze graziler und eleganter.

In ihrer Oberflächengestaltung ist die Oxforder Statuette, wie bereits des öfteren beobachtet wurde, aufs nächste mit Kleinbronzen aus der Werkstatt Giambolognas verwandt. In der Literatur wurde sie wiederholt dem bislang kaum faßbaren Hans Mont zugeschrieben.<sup>4</sup> Man stützte sich im wesentlichen auf die Tatsache, daß der Künstler nachweislich zu den Besuchern der Domus Aurea zählte, wo die antike Venus Kallipygos gefunden worden war. Jedoch war die Figur bereits vor Monts Besuch in die Sammlung Farnese überführt worden, er kann sie also in der Domus Aurea nicht mehr gesehen haben. Andererseits begründete sich die Zuschreibung der Oxforder Figur an Mont auf den Vergleich mit Werken, deren Autorschaft für diesen Künstler allerdings nicht gesichert ist.<sup>5</sup> Die Venus zeigt vor allem im Gesicht Gemeinsamkeiten mit der entsprechenden Figur aus der Mont zugeschriebenen Venus-





Kat. 67



Zu Kat. 67. Werkstatt von Giambologna (?), Venus Kallipygos, Bronze, Ashmolean Museum, Oxford  
(Foto Ashmolean Museum, Oxford)

Adonis-Gruppe im Nationalmuseum in Stockholm.<sup>6</sup> Eine Zuweisung an Hubert Gerhard überzeugt weniger<sup>7</sup>, da sich die Oxforder Statuette in ihrer kompositionellen Ausgewogenheit und dem souveränen Körpergefühl von den Schöpfungen des niederländischen Manieristen absetzt.

Gegen eine Zuschreibung an Giambologna selber spricht der lebensvolle Charme der Oxforder Figur und die Verwendung von Schmuckformen, wie der Borte am Gewand, die man in dieser Form bei seinen Werken nicht findet. Die delicate Faktur der Bronze erinnert am ehesten an Güsse von Antonio Susini, Giambolognas langjährigen Mitarbeiter. Es ist jedoch fraglich, ob der virtuose Techniker Susini, der für exquisite Antikenkopien bekannt war (vgl. seine Versionen des Farnesischen Stiers<sup>8</sup>), auch Modelleur dieser kreativen Antikenparaphrase gewesen sein könnte.

Die Oxforder Statuette übertrifft die Braunschweiger Replik im überzeugenderen Aufbau und in ihrer außergewöhnlich feinen und sensuellen Oberflächengestaltung. Der Komposi-

tion liegt eine raumgreifende Drehung des Körpers zugrunde, die die Rundansichtigkeit der Figur – deutlicher als bei dem antiken Vorbild – herausstellt. Im Gegensatz dazu vermag die weitgehend frontal angelegte Braunschweiger Statuette mit dem zu stark zur Seite geneigten Kopf und dem unnatürlich fallenden Gewand nur wenig zu überzeugen.

Aufgrund ihrer Modellierung und der Detailformen, wie zum Beispiel der unförmigen Ohren, wie auch ihrer Faktur läßt sich die Braunschweiger Bronze als Produkt der Turkelsteyn-Werkstatt bestimmen. Die Punzierung des Gewandes entspricht den Stoffdrapierungen wie sie bei der von Turkelsteyn signierten Bronze des Heiligen Michael vorzufinden sind (Kat. 199).

1 Zur antiken Figur und deren Nachwirkung: G. Säfllund, *Aphrodite Kallipygos*, Stockholm 1963; Haskell/Penny 1981, S. 316 ff.; s. auch Riebesell, C.: Eine frühe Zeichnung nach der Venus Kallipygos, in: Kummer, S./Satzinger, G.: *Studien zur Künstlerzeichnung*, Stuttgart 1990, S. 132 ff.





Kat. 67





Kat. 68



- 2 Säflund (wie Anm. 1), S. 45 ff.
- 3 K.T. Parker, Ashmolean Museum Oxford. Report of the Visitors, Oxford 1960, S. 63 f.; Ausst. Wien 1978, Nr. 7a; Penny 1992, Nr. 351
- 4 Zuschreibung an Mont zuerst durch Parker 1960, übernommen von Weihrauch 1967, Jacob 1976, Leithe-Jasper in: Ausst. Wien 1978, Larsson in: Ausst. Essen 1988
- 5 Ausst. Essen 1988, Nr. 72, 73
- 6 Larsson 1992, Nr. 16
- 7 Penny 1992, Nr. 351
- 8 Holzhausen 1933, S. 70 ff.; Keutner 1990, S. 294 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 48. – Weihrauch 1967, S. 357 ff. – Jacob 1976, Nr. 13. – Ausst. Wien 1978, S. 88 f. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 302. – Ausst. Essen 1988, Nr. 74. – Penny 1992, Bd. 2, S. 132

## 68

### Schreitendes Pferd

NACH GIAMBOLOGNA, Modell um 1600  
Guß Niederlande, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 16,6 cm, L. 17,5 cm

Bronze, mittelbraune Patina, Reste dünnen schwarzen Lacks. Schweif separat gegossen, mit mitgegossenem Schraubgewinde befestigt. Linkes Vorderbein unterhalb des Vorderfußwurzelgelenks angesetzt.

Inv. Nr. Bro 147

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 156 der modernen Bronzen: „Ein Pferd, 5 Zoll hoch“ (H 29)

Das schreitende Pferd trägt schlichtes Zaumzeug, das auf dem Widerrist zusammengeknötet ist. Das rechte Vorder- und das linke Hinterbein sind erhoben.

Die Figur folgt im Typus Florentiner Pferdedarstellungen von Giambologna beziehungsweise seiner Werkstatt. Als berühmtestes Beispiel sei hier Giambolognas monumentales Reiterstandbild für Cosimo I. de' Medici auf der Piazza della Signoria in Florenz, das 1593 vollendet wurde, genannt.<sup>1</sup> In der Werkstatt des Bildhauers und auch noch nach seinem Tode wurde dieser Prototyp im Kleinformat variiert und reproduziert<sup>2</sup> – gelegentlich mit einem Stier als Gegenstück (s. Kat. 63–64).

Im Unterschied zu den Bronzen aus der Giambologna-Werkstatt ist das etwas kleinere Braunschweiger Pferd durch Zaumzeug bereichert, was auf eine spätere Entstehung hindeutet. Außerdem erscheint die Modellierung weicher und summarischer als bei den Florentiner Vorbildern. In der Faktur, besonders der Punzierung des Zaumzeuges, erinnert die Bronze an niederländische Güsse aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel die Produkte der Turkelsteyn-Werkstatt (vgl. Kat. 36).

Das Modell zu dieser barockisierten Giambologna-Variante könnte ein Italiener oder auch ein in Italien geschulter Niederländer geschaffen haben. Einen prägnanteren Guß der Pferdestatue gibt es in der Galleria Estense in Modena<sup>3</sup>, ein weiterer befand sich im Amsterdamer Kunsthandel.<sup>4</sup>

- 1 Avery 1987, S. 157 ff.
- 2 Vgl. hierzu Ausst. Wien 1978, Nr. 151ff.
- 3 Planiscig 1919, Nr. 236
- 4 Foto in der Skulpturensammlung in Berlin

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 147. – Jacob 1972, Nr. 17. – Ausst. Cloppenburg ... 1977, Nr. 35

## 69

### Schlafende Nymphe

NACH GIAMBOLOGNA, Modell vor 1584  
Guß nordalpin, wahrscheinlich Süddeutschland, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 19 cm, L. 33 cm

Bronze und Holz (Liege), hellbraune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Mehrere Flickstellen, besonders am Gesäß. Linke Ferse angesetzt, Gewindebohrung über der linken Gesäßbacke. Öffnung unter dem Kissen.

Inv. Nr. Bro 136

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 6 der modernen Bronzen: „Eine schlafende Venus“ (H 29)

Auf einer mit einer Decke und einem Kissen ausgestatteten Liege ruht eine nackte weibliche Figur. Den linken Arm hat sie um den Kopf gelegt, das träumerisch versunkene Gesicht umrahmend. Mit dem rechten Arm berührt sie das leicht angewinkelte linke Bein. Die Volutenlehne der Liege ist mit einem Cherubim geschmückt. Die Figur, das Kopfkissen und auch das Tuch am Rücken sind in Bronze ausgeführt, während die übrigen Teile – die Liege, das Kissen, die Decke, die Kugel und die rechteckige Basis – aus Holz geschnitzt sind.

Die Figur läßt sich auf ein um 1580 entstandenes Vorbild Giambolognas zurückführen, das als Einzelfigur aber auch mit einem Satyr, der sich von links der Schlafenden nähert, bekannt ist. Eine solche Gruppe läßt sich bereits im Inventar der Dresdner Kunstkammer von 1587 nachweisen (Dresden, Grünes Gewölbe).<sup>1</sup> 1584 ist eine „nuda in atto di dormire“ – offenbar ohne Satyr – für Giambologna dokumentiert, unter der man nichts anderes als die Schlafende Nymphe verstehen kann.<sup>2</sup> Zu Lebzeiten des Künstlers wurde die Bronze demnach sowohl als Einzelfigur als auch als Gruppe ausgeführt.<sup>3</sup>

Die Kombination der Liegefigur mit einem Satyr führte dazu, daß man die Gruppe im frühen 17. Jahrhundert als Nymphe und Satyr bezeichnete. Ursprünglich könnte allerdings auch eine Darstellung von Venus und Satyr oder auch Jupiter, der sich in Satyrgestalt der Antiope nähert, als Thema vorgesehen worden sein.<sup>4</sup>

Als motivisches Vorbild für die Liegefigur gilt meist das antike Bildwerk der sogenannten Schlafenden Ariadne (Vatikanische Museen, Rom), die allerdings bekleidet dargestellt ist.<sup>5</sup> Während die antike Figur mit aufgerichteter Oberkörper gezeigt wird, präsentiert sich Giambolognas Frauengestalt in gelöster, harmonischer Körperhaltung. In ihrer aufreizenden Erscheinung mit dem leicht geöffneten





Kat. 69

Mund (beim Braunschweiger Exemplar weniger deutlich als bei den Originalen) nimmt sie im Œuvre Giambolognas eine Sonderstellung ein. Vergleichbar sinnlichen Formen begegnet man in seinem Werk selten; es dominieren sonst die kühl konstruierten Aktfiguren.

Die Figur der Liegenden war zu Lebzeiten Giambolognas und auch noch in späterer Zeit äußerst beliebt, was zahlreiche Repliken belegen. Sie war eines der begehrtesten Kunstkammerstücke, das in keiner großen Sammlung fehlen durfte. Besonders angetan von dieser erotischen Komposition war man offenbar in Braunschweig, denn außer dem hier besprochenen Exemplar besitzt die Braunschweiger Sammlung noch weitere Varianten, zwei in Bronze (Kat. 70 und 196, letztere vermutlich nach Adrian de Fries) und mehrere Beispiele in Wachs (Abb. 11) und Marmor.

Gegenüber dem Vorbild Giambolognas ist die Plastizität der Braunschweiger Bronze reduziert; die Figur erscheint insgesamt glatter in ihren Formen. Die Schmuckbänder an den Oberarmen entsprechen einem veränderten Zeitgeschmack. Im Unterschied zum Vorbild Giambolognas fehlt bei der Braunschweiger Figur die Drapierung zwischen den Schenkeln, wodurch das Geschlecht dem Betrachter nicht verborgen wird. Die Braunschweiger Bronze ist sehr sorgfältig modelliert und fein ziseliert, möglicherweise durch einen Goldschmied. Sicherlich entstand der Guß nördlich der Alpen, wahrscheinlich in Süddeutschland. Für eine Entstehung außerhalb Italiens spricht auch die ungewöhnliche

Kombination einer gegossenen Figur mit einer geschnitzten Unterlage.

- 1 Ausst. Wien 1978, Nr. 69; Avery 1987, Nr. 64
- 2 Ausst. Wien 1978, Nr. 69
- 3 Martin Raumschüssel vermutet, daß die Ergänzung der Nymphe durch den Satyr auf Adrian de Fries, der lange in der Giambologna-Werkstatt als Mitarbeiter tätig war, zurückgehen könnte. Hierfür spricht nicht nur der lebensvolle Charakter der Figur, sondern vor allem eine Einzelstatuette des Satyrs in Dresden (Skulpturensamm-



Kat. 69, Detail





Kat. 70

lung), die sich in ihrer geschmeidigen Modellierung vom Stil der Giambologna-Susini-Bronzen absetzt.

4 Ausst. Wien 1978, Nr. 69

5 Haskell/Penny 1981, Nr. 24

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 136. – Bode 1907–12, Bd. 3, Taf. 195 (fälschlicherweise mit Ortsangabe Albertinum Dresden). – Jacob 1972, Nr. 25. – Ausst. Wien 1978, S. 164. – Ausst. Wien 1987, Nr. 72

## 70

### Schlafende Nympe

NACH GIAMBOLOGNA, Vorbild vor 1584

Guß nordalpin, 1. Drittel 17. Jahrhundert

H. 23,7 cm, L. 41,5 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunkelbraunen Lacks.

Mehrere Flickstellen.

Inv. Nr. Bro 137

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 55 der modernen Bronzen: „Eine schlafende Venus. 18 Zoll“ (H 29)

Bei der Figur handelt es sich um eine Paraphrase nach der Liegenden von Giambologna (s. Kat. 69). Im Unterschied zum Vorbild ist der Oberkörper etwas steiler aufgerichtet und weniger dem Betrachter zugewandt, außerdem

sind die Beine enger zusammengerückt. Schließlich unterscheidet sich die Form der Liege von der des Vorbildes: die Rückenlehne ist steiler und wird an der Rückseite – statt von einer Maske wie bei Giambologna – von einem Cherubim verziert.

Der schwere Bronzeguß besitzt mehrere Flickstellen und läßt verschiedene Stufen der Ausführung erkennen. Während die Körperpartien grobe Feilspuren aufweisen, sind andere Partien kaum überarbeitet, so daß teilweise noch die Gußnähte sichtbar sind.

Von der Bronze gibt es eine Replik in Alabaster (Hohenlohe-Museum, Neuenstein), die Leonhard Kern zugeschrieben wurde.<sup>1</sup> In der bildnerischen Qualität steht die Alabasterfigur allerdings hinter dem Exemplar in Bronze zurück, zum Beispiel ist die Haltung des rechten aufgestützten Fußes bei der Bronze überzeugender. Die Zuschreibung dieser Replik an einen so originellen Künstler wie Leonhard Kern (s. Kat. 216) ist nicht überzeugend. Möglicherweise gehen sowohl die Alabasterfigur als auch die Bronze auf ein unbekanntes Original zurück, das Giambognas Schöpfung variierte.

1 Grünenwald 1969, Nr. 71, Taf. 5

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 137



## 71–72

Zwei Tierkampfgruppen

NACH GIAMBOLOGNA, um 1580 (?)

Guß Frankreich, um 1700

### 71

Löwe, ein Pferd reißend

H. 23,4 cm

Bronze, mattbraune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Linkes Hinterbein des Pferdes angesetzt. Fein überarbeitete Naht am Hals des Pferdes. Mit zwei Bronzestiften befestigt. Auf französischem Holzsockel um 1700, der mit eingelegten Metallstreifen geschmückt ist.

Inv. Nr. Bro 116

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 75 der modernen Bronzen: „Ein Löwe der mit einem Pferde kämpft“ (H 29)

### 72

Löwe, einen Stier reißend

H. 20 cm

Bronze, mattbraune Patina, geringe Reste dünnen schwarzen Lacks. Mit drei Bronzestiften befestigt. Auf französischem Holzsockel um 1700, der mit eingelegten Metallstreifen geschmückt ist.

Inv. Nr. Bro 115

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 65 der modernen Bronzen: „Kampf zwischen einem Löwen und einem Stiere“ (H 29)

Ein Löwe zerfleischt ein am Boden liegendes Pferd. Zähne und Vordertatzen des Raubtieres graben sich in dessen Körper ein. Der Kopf des Pferdes mit weit aufgerissenem Maul ist extrem zurückgeworfen. Als Sockel dient eine naturalistisch gestaltete Terrainplinthe.

Ein Löwe hat einen Stier angesprungen, der auf den Vorderfüßen zusammengebrochen ist und den Kopf schmerzverzerrt umwendet. Zähne und Vordertatzen des Raubtieres haben sich in die Haut des Opfers festgekrallt und gebissen.

Die beiden Bronzen lassen sich auf Kompositionen Giambolognas zurückführen, obwohl unter den bekannten Güssen dieser Modelle keines dem Meister selbst zuzuschreiben und auch kein Exemplar zu dessen Lebzeiten nachzuweisen ist. Bereits sehr früh jedoch wurden die beiden Kompositionen als Gegenstücke aufgeführt und Giambologna als Autor genannt. 1611 befand sich ein solches Paar, zusammen mit weiteren Bronzen Giambolognas, in der Sammlung des Augsburger Kunstsammlers und kaiserlichen Rates Markus Zeh. Giambolognas Biograph Baldinucci (1688) erwähnt beide Gruppen unter den Güssen, die zu Lebzeiten des Künstlers in dessen Werkstatt hergestellt wurden (wohl irrtümlich nennt er einmal einen Tiger statt eines Löwen).<sup>1</sup>

Bei der Gruppe des Löwen mit dem Pferd griff Giambologna auf ein antikes Vorbild zurück, das bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts nachweisbar ist. Die nur fragmentarisch erhaltene Marmorgruppe war damals auf einer Treppe vor dem Senatorenpalast in Rom aufgestellt, während der baulichen Veränderungen durch Michelangelo gelangte sie auf den Kapitolsplatz und schließlich in den Garten des Konservatorenpalastes. 1594 wurde die von Michelangelo bewunderte Figurengruppe von dem Mailänder Bildhauer Ruggiero Bescapé restauriert, der Kopf und Gliedmaßen des Pferdes sowie die Hinterbeine des Löwen ergänzte. Ihr früherer Zustand ist durch graphische Darstellungen überliefert.<sup>2</sup>

Giambolognas Modell, das seinerseits als eine Rekonstruktion des antiken Bildwerks angesehen werden kann, wird vor dieser Ergänzung entstanden sein. Es unterscheidet sich von ihr in der gesteigerten Dramatik, die vor allem durch den im Schmerz weit zurückgeworfenen Kopf des Pferdes, der bei der Ergänzung durch Bescapé nach vorn ausgerichtet ist, erreicht wird. Die brutale Auseinandersetzung zwischen Raubtier und seinem Opfer kommt in Giambolognas Figurengruppe spannungsvoll zum Ausdruck.

Die Gruppe des Löwen mit dem Stier dürfte Giambologna als Gegenstück in freier Anlehnung an thematisch entsprechende antike Darstellungen, zum Beispiel auf Münzen, geschaffen zu haben, wobei die Haltung des Löwen nur geringfügig variiert wurde.<sup>3</sup>

Exemplare der Tierkampfgruppen, die von Antonio Susini gegossen wurden (von denen schon Baldinucci in der *Susini-Vita* sprach), dürften getreue Realisationen der Kompositionen Giambolognas sein. Ein solches von Susini signiertes Figurenpaar, aus der Sammlung Corsini stammend, befindet sich im Palazzo Venezia in Rom.<sup>4</sup> Im Vergleich zu diesen Bronzen erscheinen die recht qualitativollen Braunschweiger Güsse reduziert. Dies gilt zum Beispiel für die Gestaltung anatomischer Details, die Kennzeichnung von Falten und Adern, die in den Güssen Susinis mit größter Schärfe und Präzision dargestellt sind. Die Form des Schwanzes beschreibt bei dem Braunschweiger Stier nicht den spannungsvollen Bogen wie bei dem Exemplar in Rom. Untypisch für Produkte der Giambologna-Werkstatt und auch der Antonio Susinis ist die Terrainplinthe bei der Gruppe des Löwen mit dem Pferd.

Die Braunschweiger Bronzen sind in einer Gußtechnik hergestellt worden – mit angesetztem Hinterbein des Pferdes – wie sie eher für französische als für florentinische Bronzen charakteristisch ist. Vermutlich entstanden sie um 1700 in Frankreich, wahrscheinlich etwa gleichzeitig wie die sorgfältig gestalteten Holzsockel. Die Wertschätzung der beiden Tierkampfgruppen in Frankreich dokumentiert zum Beispiel auch die Existenz eines solchen Figurenpaares in der Sammlung des Bildhauers François Girardon.<sup>5</sup>

In Norddeutschland waren die beiden Tierkampfgruppen – auch außerhalb von Braunschweig – beliebt. Die Komposition des Löwen mit dem Stier diente als Vorbild für die 1617–23 entstandene monumentale Bronzegruppe von





Kat. 71





Kat. 72



Peter Husen, die vor dem Schloß in Glücksburg aufgestellt wurde (jetzt im Schloß Rosenberg in Kopenhagen).<sup>6</sup>

- 1 Ausst. Wien 1978, S. 252 ff.; Ausst. Washington 1986, S. 226 ff.
- 2 Haskell/Penny 1981, Nr. 54; Bober/Rubinstein 1986, Nr. 185
- 3 Avery 1987, S. 59 ff.
- 4 Ausst. Wien 1978, S. 255 f.; Avery 1987, Abb. 63 f.
- 5 Souchal 1973, S. 54 f.
- 6 Carl, H.: Neues über Peter Husen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1941/42, S. 73 ff.; s. a. Wentzel, H.: Zum Glückstädter Denkmal des Peter Husen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1942/43, S. 53 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 115, 116. – Bode 1907–12, Taf. 200. – Weihrauch 1967, S. 221, 482 f. (Abb. mit Sockeln). – Jacob 1972, Nr. 16. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 37, 38. – Ausst. Washington 1986, S. 228

### 73

#### Bacchus mit Satyr

FLORENZ ODER SÜDDEUTSCHLAND,  
frühes 17. Jahrhundert

H. 20,7 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack. Kleine Gußfehler. Unterhalb der Plinthe ein mitgegossener Zapfen. Mit einer Schraube befestigt.

Inv. Nr. Bro 22

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 43 der antiken Skulpturen: „Bacchus nebst einem Satyr. Diese Gruppe ist von Bronze u. 8 1/2 Z. hoch“ (H 29)

Auf einem felsigen Terrain steht der jugendliche Bacchus in bewegter Haltung über einem am Boden hockenden Satyr. Mit beiden Händen umfaßt der Gott des Weines je eine Traubengirlande, die um seinen Rücken geführt wird. Weinlaub schmückt auch sein Haar. Um die Schultern ist ein Riemen mit einem flatternden Tuch gewunden. Der Satyr, dessen Haare sorgfältig zusammengebunden sind, verdeckt demonstrativ mit einem Blatt das Geschlecht des Bacchus.

Das Thema des Bacchus mit Satyr, dem bereits Michelangelo in seiner lebensgroßen Marmorgruppe (Bargello, Florenz) plastische Gestalt gegeben hatte, ist in der kleinen Bronzegruppe, die nur in diesem einen Exemplar bekannt ist, auf originelle Weise dargestellt. Während Michelangelo den trunkenen Weingott im Rausch in labiler Haltung zeigt, erscheint die Bacchusgestalt der Kleinbronze in selbstbewußter Pose, gleichsam als Triumphator. Lässig und dennoch sicher präsentiert sich die Figur mit differenziertem Stand- und Spielbein, wobei der erhobene Fuß nur leicht den Oberschenkel des Satyrs berührt. Der raumgreifenden Bewegung von Rumpf und Extremitäten liegt ein komplizierter Aufbau zugrunde, der sich offensichtlich an Gestaltungsprinzipien Giambolognas orientiert. Besonders in den Seitenansichten wird die formale Nähe zu dessen Werken, zum Beispiel dem Bacchus (Kat. 49), erkennbar. Vom eleganten, manieristischen Vorbild unterscheidet sich die Figurengruppe durch ihre Lebendigkeit und ihren anekdotischen Charakter.



Kat. 73

Die Verwandtschaft mit Figuren Giambolognas könnte ein Indiz dafür sein, daß das Modell der Kleinbronze in Florenz, vielleicht zu Anfang des 17. Jahrhunderts, entstanden ist. Die Naivität der Komposition wie auch die detaillierte, aber lebendige Oberflächengestaltung, zum Beispiel beim naturalistischen Haarkleid des Satyrs, sprechen andererseits eher für einen nordischen Künstler, der vielleicht Eindrücke aus Italien verarbeitet hat.

Literatur: Riegel 1887, S. 257, Nr. 22. – Jacob 1972, Nr. 8



ITALIEN, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 5 cm

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Im Innern ein Holzpflöck mit Stift zur Befestigung.

Inv. Nr. Bro 198

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 179 der modernen Bronzen: „Kopf eines Chinesen“ (H 29)

Der Männerkopf zeigt ein ausdrucksvolles Gesicht mit offenem Mund und dicker Unterlippe. Die Ohren sind ungewöhnlich groß, die niedrige Stirn ist in Falten gelegt. Der kahle Schädel weist nur am Hinterkopf ein Haarbüschel auf.

Die Haartracht charakterisiert den Dargestellten als einen Exoten, ein Thema das im 17. Jahrhundert auf besonderes Interesse stieß, was sich zum Beispiel an den viel kopierten Korsarenfiguren vom Sockel des Reiterdenkmals Ferdinands I. in Livorno von Pietro Tacca (1615–1624) zeigt.<sup>1</sup> Vielleicht wurde das Braunschweiger Köpfchen durch diese Vorbilder beeinflusst.

Der Kopf ist äußerst lebendig modelliert und fein gegossen, so daß auf eine Nacharbeitung weitgehend verzichtet werden konnte. Trotz des kleinen Formates gelang es dem Modelleur, die Eigentümlichkeiten der fremdländischen Züge eindrucksvoll zu veranschaulichen. Der Bronzekopf gehörte wohl in einen größeren Zusammenhang. Der

untere Abschluß am Hals verjüngt sich zur Mitte hin, so daß zu vermuten ist, daß der Kopf irgendwo eingesetzt werden sollte.

1 Torriti 1975, Abb. 22 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 198. – Brinckmann o. J., S. 100

**75–78**

Vier Philosophenbüsten

**NACH DER ANTIKE**

Guß Italien, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

**75**

Homer

H. 52 cm, 68 cm (mit Sockel)

Bronze, dunkelbraune Patina. Flickstelle auf der Stirn. Mit Holzpflöck auf Marmorsockel montiert.

Inv. Nr. Bro 257

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 6 der antiken Plastiken: „Kopf des Homer, desgl. über L.gr.“ (H 29)

Der vollbärtige Kopf mit den weit geöffneten – blinden – Augen und dem leicht geöffneten Mund ist nach oben gerichtet. Das an den Seiten sehr volle, lockige Haar wird von einem Stirnband zusammengehalten. Ein Gewand bekleidet die Büste, wobei über die linke Seite noch ein Umhang gelegt ist.

**76**

Euripides

H. 48,5 cm, 63 cm (mit Sockel)

Bronze, dunkelbraune Patina. Große Flickstelle an der Oberseite des Kopfes eingesetzt. Mit Holzpflöck auf Marmorsockel montiert.

Inv. Nr. Bro 258

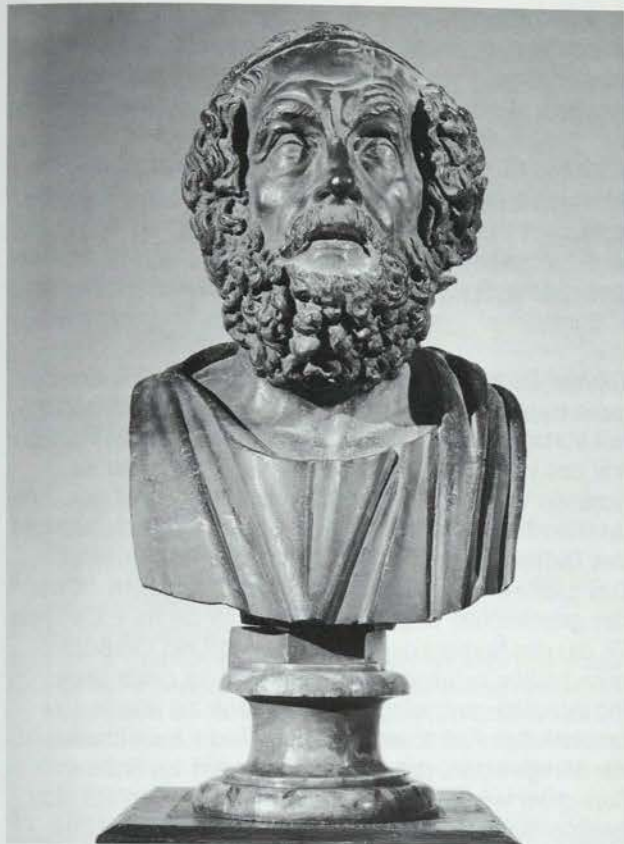
In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 5 der antiken Plastiken: „Kopf des Euripides. Bronze und über L.gr.“ (H 29)

Sinnend blickt das würdige Haupt mit vollem Bart leicht nach rechts unten. Das auf der Kopfoberseite schütterere Haare fällt an den Seiten in langen Strähnen herunter. Über den Nacken und die linke Schulter ist ein Gewand gelegt. Am Ansatz des Büstenausschnitts ist undeutlich die griechische Namensinschrift ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ zu erkennen.



Kat. 74

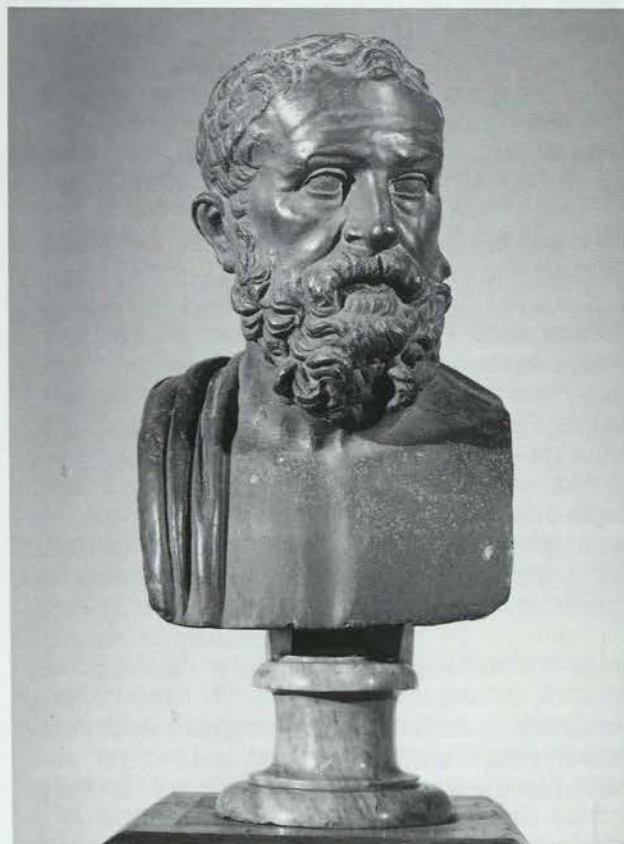




Kat. 75



Kat. 76



Kat. 77



Kat. 78



## Bärtiger Kopf, sogenannter Solon

H. 49,5 cm, 66,5 cm (mit Sockel)

Bronze, dunkelbraune Patina. Mit Holzpflöck auf Marmorsockel montiert.

Inv. Nr. Bro 259

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 3 oder 4a der antiken Plastiken: „Kopf eines Philosophen von Bronze etwas über Lebensgröße“, „Kopf des Demosthenes. Bronze und über Lebensgröße“ (H 29)

Das vollbärtige Haupt ist nach links gewendet. Die rechte Schulter wird von einer Gewanddrapierung bedeckt.

## 78

## Sogenannter Hellenistischer Feldherr

H. 47,5 cm, 63,5 cm (mit Sockel)

Bronze, dunkelbraune Patina. Mit Holzpflöck auf Marmorsockel montiert.

Inv. Nr. Bro 260

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 3 oder 4a der antiken Plastiken: „Kopf eines Philosophen von Bronze etwas über Lebensgröße“, „Kopf des Demosthenes. Bronze und über Lebensgröße“ (H 29)

Energisch und mit fixierendem Blick ist der erhobene Kopf des mittelalten Mannes nach rechts gewendet. Über die rechte Schulter und die Brustmitte verläuft ein Band.

In Flemmers Schloßbeschreibung von Salzdahlum von 1697 werden die vier Büsten in der Galerie des Herzogs erstmals erwähnt: „Nach der Seite nach dem Fenster sind piedestallen, worauf von Bronze die Brustbilder stehen, Platonis, Senecae, Homeri, Ciceronis“. <sup>1</sup> Bei dem Besuch der Brüder Offenbach 1709 standen sie vermutlich in der kleinen Galerie. <sup>2</sup> Es kann nicht völlig geklärt werden, ob sich diese Hinweise auf die vier erhaltenen Bronzen beziehen, denn mit ihnen wird im 19. Jahrhundert eine andere Überlieferung in Verbindung gebracht. G. Krüger schrieb 1870 in der *Archäologischen Zeitung*: „Diese Büsten wurden von Leibniz von dem bekannten Gudius für die Wolfenbüttler Bibliothek angekauft, kamen aber daselbst nicht zur Aufstellung; da sie Herzog Anton Ulrich, der krank war, sehen wollte, so wurden sie nach Salzdahlum geschickt und später im Braunschweiger Museum aufgestellt.“ <sup>3</sup> Da die Sammlung des Gelehrten Marquard Gude erst 1710 erworben wurde, können die 1697 von Flemmer erwähnten Bronzen nicht die von Leibniz erworbenen sein. <sup>4</sup>

Die Bronzebüsten reproduzieren antike Marmorbildwerke, die sich heute im Museo Nazionale in Neapel befinden. Zwei von ihnen, der Euripides und der sogenannte Hellenistische Feldherr, lassen sich bereits im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts nachweisen. Sie gelangten in die Sammlung Farnese und waren Teil einer Bildnisgalerie griechischer 'Philosophen', die in augusteischer Zeit nach griechischen Originalen kopiert worden sein dürfte. <sup>5</sup> Die Farnese-

Büsten erlangten große Berühmtheit, durch graphische Darstellungen fanden sie Aufnahme in archäologische Kompendien; auch plastisch wurden sie reproduziert. Gipsabgüsse, die Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz wohl um 1700 in Rom anfertigen ließ, dienten zum Beispiel als Vorlagen für Grisailen von Franz Anton Leydendorff im Mannheimer Schloß. Diese zeigen auch die vier Braunschweiger Büsten-Darstellungen, also ebenfalls den Homer und den sogenannten Solon, die nicht aus der Philosophengalerie, jedoch ebenfalls aus der Sammlung Farnese stammen. <sup>6</sup>

Die vier Bildnisse, die in den Braunschweiger Güssen zu einer einheitlichen Gruppe zusammengefaßt sind, gehen auf Vorlagen unterschiedlicher Provenienz zurück. Das Porträt des Homer (8.–7. Jahrh. v. Chr.), Kat. 75, der als Schöpfer der Epen Ilias und Odyssee gilt, vertritt den sogenannten hellenistischen Typ, der ältere Porträt Darstellungen des Dichters in pathetische 'barocke' Formen umsetzte. Das prominenteste Bildnis der Philosophengalerie ist das des griechischen Tragikers Euripides (5. Jahrh. v. Chr.), Kat. 76, das eine Namensinschrift am unteren Rand des Büstenausschnittes aufweist. Dieses Bildwerk ist durch seine individuellen, psychologisierenden Züge am ehesten als tatsächliches Porträt einzuschätzen. Nicht identifizierbar ist der bärtige Mann, der im 18. Jahrhundert als Solon bezeichnet wurde, Kat. 77. Bei der vierten, ebenfalls nicht bestimmbar Büste, dem sogenannten Hellenistischen Feldherrn, Kat. 78, wahrscheinlich ein späterepublikanisches Bildnis, handelt es vielleicht um die Teilreplik einer Statue. <sup>7</sup>

Die Braunschweiger Bronzebüsten reproduzieren die jeweiligen Vorbilder zwar recht getreu, doch erscheinen sie insgesamt weicher, das heißt in der Modellierung barockisiert. Die Bronzeversion des Homer weist eine einfachere Drapierung als das Vorbild in Neapel auf. <sup>8</sup> Beim Euripides ist die streng aufgebaute hermenartige Form des Vorbildes einem gerundeten Büstenausschnitt gewichen. <sup>9</sup> Beim sogenannten Solon ergänzte der Kopist das Schultertuch, wahrscheinlich um die Büste formal den anderen anzugleichen. <sup>10</sup>

Die ungewöhnliche Büste des sogenannten Hellenistischen Feldherrn war wegen ihrer energischen Wendung des Kopfes in der Barockzeit ein viel studiertes und kopiertes Bildwerk. In der Florentiner Werkstatt von Massimiliano Soldani entstanden Bronzen nach dieser Antike. <sup>11</sup> Diese Güsse unterscheiden sich in der Prägnanz und Kleinteiligkeit der Formen, dem harmonischeren Büstenausschnitt und nicht zuletzt in ihrer intensiveren Psychologisierung deutlich von dem Braunschweiger Exemplar. Ein Bronzeuguß befand sich zusammen mit Imperatoren- und Philosophenbüsten am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des französischen Hofbildhauers François Girardon. <sup>12</sup>

In der Braunschweiger Sammlung galten die vier Büsten als antik, deshalb erhielten sie trotz ihrer mangelhaften Ausführung in der Galerie von Herzog Anton Ulrich in Salzdahlum einen Ehrenplatz. Die Büsten sind nach dem Guß kaum überarbeitet worden, so daß Nähte und Flickstellen sichtbar blieben und raue Oberflächen teilweise nicht geglättet wurden. Die technisch mangelhafte Ausführung bei so stattlichen Bronzen erklärt sich eigentlich nur



dadurch, daß man auf diese Weise eine Entstehung in der Antike vortäuschen wollte. Wie vorzüglich man in der Gießerei eigentlich arbeiten konnte, demonstriert zum Beispiel das Antlitz des Euripides. Der scheinbar unfertige, skizzenhafte Zustand der Bronzen erschwert ihre genaue Lokalisierung und Datierung. Die gegenüber den antiken Vorbildern weichen Formen und Rundungen am Büstenausschnitt machen deutlich, daß es sich nicht um Güsse der Renaissance, sondern des Barock handelt. Es liegt nahe, daß die vier Büsten in Rom, wo sich die Originale im 17. Jahrhundert befanden, entstanden sind.

Die Wertschätzung der Büsten in Braunschweig zeigt sich auch darin, daß sie in Fürstenberger Porzellan reproduziert wurden.<sup>13</sup>

- 1 Gerkens 1974, S. 170
- 2 Sokrates und Plato flankierten den Eingang zu diesem Raum (Uffenbach 1753, S. 332; Ausst. Braunschweig 1983, S. 155)
- 3 Krüger, G. in: Archäologische Zeitung 1870, S. 2 ff.; er berief sich auf einen – verschollenen? – handschriftlichen Katalog.
- 4 Ausst. Braunschweig 1983, S. 163
- 5 Stähli, A.: „Disdotta teste di filosofi...“: Rekonstruktion einer Gruppe griechischer Bildnisse aus der ehemaligen Sammlung Farnese, Magisterarbeit am FB 14, Freie Universität Berlin 1988; s. auch Lorenz T.: Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern, Mainz 1965; Riebesell, C.: Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese, Weinheim 1989, S. 152 ff.
- 6 Schiering, W.: Eine Galerie antiker Portraits in Mannheimer Grisaillen des 18. Jahrhunderts, in: Festschrift für Ulrich Hausmann, Tübingen 1982, S. 388 ff.; Stähli (wie Anm. 5) S. 50
- 7 Stähli (wie Anm. 5), Nr. 9; Hekler, A.: Die Bildniskunst der Griechen und Römer, Stuttgart 1912, Taf. 73b; Pozzi 1989, Nr. 82
- 8 Pozzi 1989, Nr. 20
- 9 Stähli (wie Anm. 5), Nr. 1; Hekler (wie Anm. 7) Taf. 10; Fittschen 1988, Taf. 73; Pozzi 1989, Nr. 79
- 10 Hekler (wie Anm. 7), Taf. 97b; Pozzi 1989, Nr. 84
- 11 Avery 1988, Nr. 8; ein Exemplar in Berliner Privatbesitz.
- 12 Souchal 1973, S. 61
- 13 Lessmann 1986, Abb. 13; Ausst. Braunschweig 1989, S. 107 ff.

Literatur: Schröder, H. in: Braunschweiger Gymnasial-Programm 1842. – Krüger 1870 (wie Anm. 3). – Riegel 1887, S. 12, Nr. 257–260. – Treu, G.: Die Sammlung der Abgüsse im Albertinum zu Dresden, in: Archäologischer Anzeiger 1891, S. 11f. [Kat. 76]. – Ladendorf 1958, S. 65. – Paul, E.: Gefälschte Antike, Leipzig 1981, S. 17 ff. – Schiering 1982 (wie Anm. 6), S. 391. – Ausst. Braunschweig 1983, S. 154 ff. – Lessmann 1986, Abb. 13 [Kat. 75]. – Stähli (wie Anm. 5) S. 51. – Ausst. Münster... 1989, S. 109 ff. [Kat. 75, 76]

## 79

Stehender nackter Jüngling

NACH EINEM ITALIENISCHEN VORBILD, 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 10,7 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, schwarzer Lack. Gußnähte an den Außen- und Innenseiten der Beine relativ grob mit der Feile abgearbeitet. Gußfehler am rechten Oberschenkel. Inv. Nr. Bro 215

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.



Kat. 79

Der stehende nackte Jüngling hält seine Arme seitlich leicht vom Körper abgespreizt. Die Rechte ist nach vorn geöffnet, die geöffnete Linke mit der Handfläche nach unten gerichtet. Den Händen und Füßen fehlen Finger und Zehen. Die Haare sind über der Stirn kranzartig zusammengebunden. Vergleichbar kunstvoll ist das Schamhaar strukturiert.

Die Statuette wurde anscheinend nach einem fragmentierten, deformierten Modell gegossen; dies trug dazu bei, daß man sie als Antike deutete. Wahrscheinlich handelte es sich um eine Antikenfälschung. Sie gehört zu einer Serie von Pseudo-Antiken aus dem 17. Jahrhundert, die meist auf ältere Modelle zurückgehen (Kat. 15, 17, 21, 38, 79–92).

Zwar gibt es im Typus verwandte antike Darstellungen, doch läßt sich besonders für die auffallende Gestaltung der Haupt- und Schamhaare kein direktes Vorbild nachweisen. Falls es sich dennoch um die Kopie einer unbekannten antiken Statuette handeln sollte, könnte diese eine Opferschale in der Rechten gehalten haben. Auffallend ist das unsichere Standmotiv des Jünglings, das sich dadurch erklärt, daß das rechte Bein – bereits im Modell – verbogen war.





Zu Kat. 79. P. P. Rubens, Zeichnungsstudie nach einer Bronzestatuetten, Kupferstichkabinett, Dresden (Foto Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)

Der Typ unserer kleinen und bescheidenen Statuette, von der es eine Replik in den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel gibt, regte Peter Paul Rubens zu zeichnerischen Studien an. Der flämische Maler, der in seinem Traktatfragment „De Imitatione Statuarum“ Künstlern das Studium antiker Skulpturen empfohlen hatte<sup>1</sup>, zeichnete die kleine Bronze aus verschiedenen Blickwinkeln. Eine Serie von vier Blättern befindet sich im Königlichen Kupferstichkabinett in Kopenhagen, ein weiteres Blatt wird im Dresdner Kupferstichkabinett aufbewahrt (Abb.).<sup>2</sup> Die dargestellte Figur unterscheidet sich im Standmotiv von der Braunschweiger Bronze: ihre Beine sind nicht verbogen. Die charakteristischen Details, wie die Gestaltung der Haare, stimmen jedoch auffällig überein. Der Zusammenhang zwischen der Bronze und den Zeichnungen wird besonders deutlich in der Gegenüberstellung der Rückseiten, zum Beispiel in der Haargestaltung mit dem wulstartigen Kranz am Nacken. Die Zeichnungen lassen vermuten, daß wohl auch bei der

Statuette, die Rubens als Vorlage diente, die rechte Hand, die nur im Umriß angedeutet wird, fragmentarisch war. Auch Rubens' Vorlage dürfte keine antike Bronzestatuetten gewesen sein, sondern bestenfalls ein sorgfältiger ausgeführter Guß, eine Pseudo-Antike aus dem 16. Jahrhundert.

Ausgehend von dem relativ schlanken Jüngling, wie er in Braunschweiger Bronze erscheint, hat Rubens eine lebendig bewegte, kraftvolle Gestalt von geradezu monumentaler Wirkung geschaffen. Deutlich wird wieder einmal, welchen Einfluß kleinplastische Werke auf den großen Maler ausübten und wie kreativ er diese Vorbilder umzusetzen konnte.

- 1 Ausführlich hierzu: Müller, J. M.: Rubens' Theory and Practice of the Imitation of Art, in: The Art Bulletin 1982, S. 229 ff.
- 2 Müller-Hofstede 1965, S. 284 ff.; Ausst. Köln 1977, S. 228 ff.; Jaffé, M.: Rubens and Italy, Oxford 1977, S. 84, Abb. 301

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 80

Perseus (?)

NACH EINEM ITALIENISCHEN VORBILD, 16. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich Italien, 17. Jahrhundert

H. 11,7 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Durch den Körper verlaufendes Loch unterhalb der Genitalien. Die Oberschenkelinnenseiten grob abgearbeitet. Die Gliedmaßen zum Teil verbogen. Mit einem Gewinde unter dem rechten Fuß montiert.

Inv. Nr. Bro 219

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der nackte Jüngling hält seine Linke zum Kopf erhoben, mit der gesenkten Rechten umfaßt er einen ringförmigen Gegenstand, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Sichelschwert (Harpe), wie es in der Antike gebraucht wurde, handelt.

Von der Statuette gibt eine bessere Replik, wahrscheinlich den Prototyp, in Washington, National Gallery, Kress Collection.<sup>1</sup> Der rechte Arm ist dort weiter vom Körper abgewinkelt als bei der Braunschweiger Figur. Der Jüngling erscheint in harmonischen, wohl proportionierten Körperformen und in klassischem Kontrapost. Ihm fehlt jedoch, wie auch der Braunschweiger Replik, das Attribut in der linken Hand. Eine antike Kleinbronze, wie die etruskische Perseus-Statuette im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, die als Vorbild für Cellinis berühmten Perseus genannt wurde<sup>2</sup>, könnte die nachantiken Bronzen inspiriert haben: Sie zeigt die gleiche Bewegung, in der Rechten hält sie das Sichelschwert, in der Linken das Haupt der Medusa.

Die Braunschweiger Statuette in ihren vereinfachten Formen und der mangelhaften Ausarbeitung ist ein späterer Guß nach einem deformierten Modell und gehört





Kat. 80

offenbar zu einer Serie von Pseudo-Antiken (vgl. Kat. 79–92, aber auch Kat. 15, 17, 21, 38).

Wahrscheinlich entstand die Washingtoner Figur in Anlehnung an antike Vorbilder in Italien gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. Der Typ wurde vielfach kopiert und variiert, zum Beispiel in einer etwas größeren Statuette in Grenoble (Musée de Peinture et de Sculpture).<sup>3</sup> In ihrer schönlinigen Bewegung erinnert sie an Schöpfungen von Duquesnoy aus dem frühen 17. Jahrhundert. Andere Repliken wurden als antik klassifiziert.<sup>4</sup>

1 Pope-Hennessy 1965, Nr. 498

2 Pope-Hennessy 1985, S. 168, Abb. 53; s. a. Ausst. Pegasus und die Künste, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1993, S. 135 f., Nr. I 8

3 Reymond 1909, S. 190

4 Leibundgut, A.: Die römischen Bronzen der Schweiz, Bd. II, Avenches, Mainz, 1976, Nr. 173

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 81

### Herkules

NACH EINEM ITALIENISCHEN VORBILD, 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 8,9 cm

Bronze, Vollguß, dunkler Lack über hellem Metall.

Mit einem Dorn unter dem linken Fuß montiert.

Inv. Nr. Bro 44

In den Inventaren H 18 und H 29 möglicherweise als Nr. 51 der antiken Plastiken: „Herkules, welcher in der Rechten die Äpfel der Hesperiden hält. Bronze“ (H 29)

Die stehende Herkulesfigur stützt ihre Linke in die Hüfte, wobei ein Teil des über der Brust zusammengeknöteten Löwenfelles um den linken Unterarm gewunden ist. In der seitlich ausgestreckten Rechten hält Herkules die Äpfel der Hesperiden. Hinter dem linken Bein der Figur ist ein Baumstumpf angedeutet.

Die skizzenhaft modellierte und nach dem Guß nur geringfügig überarbeitete Statuette dürfte zu einer Gruppe von Figuren gehören, die nach älteren, zum Teil nur fragmentierten Modellen gegossen wurde (Kat. 79–92). Die Komposition entstand wahrscheinlich im 16. Jahrhundert in Italien, wobei sich der Künstler an antiken Bronzestatuetten orientiert haben dürfte.



Kat. 81





Kat. 82

In monumentaler Größe ist ein Herkules unseres Typs auf einem 1569 begonnenen Fresko in der Sala dei Trionfi im Kapitol in Rom zusammen mit anderen antikischen Bildwerken als Trophäe auf einem von Stieren gezogenen Wagen dargestellt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Petrassi/Guerra 1974, S. 97 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 44

## 82

Athena

NACH DER ANTIKE

Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 9,3 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, schwarzer Lack. Mit einem Schraubgewinde befestigt.

Inv. Nr. Bro 214

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die weibliche Figur mit kappenartiger Kopfbedeckung trägt ein langes Gewand, über die linke Schulter ist die Ägis gelegt. Der rechte Arm mit der nach oben geöffneten Hand ist leicht erhoben, während die gesenkte Linke nach unten weist.

Die Ägis, das schlangengesäumte Tierfell mit dem skizzenhaft angedeuteten Gorgonenhaupt als apotropäisches Emblem, kennzeichnet die Dargestellte als Athena. Die Haltung ihrer rechten Hand läßt vermuten, daß sie beziehungsweise das zugrunde liegende Modell, ursprünglich eine Schale hielt. Die Statuette entstand in freier Variation antiker Vorbilder. Sie gehört zu der Reihe von Pseudo-Antiken in der Braunschweiger Sammlung (s. Kat. 79–92). Auch bei der Minerva-Statuette handelt es sich um einen kaum überarbeiteten Rohguß. Gerade durch diesen unfertigen Zustand sollte eine Entstehung in der Antike vorgegaukelt werden. Die das Tierfell kennzeichnende poröse Struktur der Ägis dürfte bewußt gestaltet worden sein; vergleichbar sind einige Partien einer Öllampe, die nach einem Vorbild der oberitalienischen Renaissance entstand (Kat. 21). Dieser Nachguß dürfte in der gleichen Werkstatt wie die Athena hergestellt worden sein.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 83

Stehende Frau

NACH EINEM ITALIENISCHEN MODELL, 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 14 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina. Gußnähte an den Seiten und zwischen den Beinen nicht ganz abgearbeitet. Auf einem Dorn befestigt.

Inv. Nr. Bro 213

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Mit leicht vorgesetztem linken Bein erscheint die unbekleidete junge Frau in Frontalansicht. In Korrespondenz mit der Haltung des nach links gerichteten Kopfes ist der linke Arm erhoben, während die Rechte entspannt neben dem Körper herabhängt.

Die skizzenhaft modellierte und kaum überarbeitete Statuette gehört zu einer Gruppe von Figuren, die offenbar in einer Werkstatt nach älteren, mehr oder weniger fragmentarisch erhaltenen Modellen ausgeführt wurde (s. Kat. 79–92). Bei diesen Figuren handelt es sich meist um Kompositionen, die in Anlehnung an antike Vorbilder entstanden, wenn nicht gar als Antikenfälschungen konzipiert waren. Besonders durch die unzureichende Ausführung der Statuette sollte eine Entstehung in der Antike vorgetäuscht werden.

Bei der weiblichen Figur, die wahrscheinlich als Venus gedeutet werden kann, läßt sich kein bestimmtes Vorbild nachweisen; es dürfte jedoch bestimmt feiner und detail-





Kat. 83

liert ausgeführt gewesen sein als der Braunschweiger Guß. In der Komposition eng verwandt ist eine etwas größere Figur im Musée de Peinture et de Sculpture in Grenoble, die in der Rechten ein Füllhorn hält, also Abundantia personifiziert.<sup>1</sup> Wahrscheinlich lassen sich sowohl die Braunschweiger Bronze als auch die Figur in Grenoble auf einen italienischen Prototyp des 16. Jahrhunderts zurückführen.

1 Reymond 1909, S. 186

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 84

Stehende Frau

NACH EINEM ITALIENISCHEN VORBILD, 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 13,8 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. An

den Fußgelenken leicht verbogen. Mit mitgegossenen Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 224

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 83 der antiken Plastiken: „Eine nackte weibliche Figur so in der Linken ein Füllhorn hält /: Abundantia, Bronze“ (H 29)

Die nackte junge Frau greift sich mit ihrer Rechten an den Kopf, in der gesenkten Linken hält sie einen länglichen Gegenstand, der sich nicht identifizieren läßt.

Von der nur grob ausgearbeiteten Figur ist eine Replik in Ferrara, Palazzo Schifanoia, bekannt. Jene unterscheidet sich geringfügig von der Braunschweiger Bronze: Ihre Beine stehen nicht so eng zusammen, sondern sind durch einen kleinen Zwischenraum voneinander abgesetzt, so daß die junge Frau in relativ gelöster Haltung erscheint. Außerdem hält die Statuette in Ferrara kein Attribut. Im Katalog der Ferrareser Bronzensammlung wird die Dargestellte als Venus bezeichnet. Bei der Braunschweiger Figur wurde das Attribut als Füllhorn gedeutet.

Eine Variante der Braunschweiger Statuette, bei der der linke Arm nach vorn angewinkelt ist, wurde 1938 in Paris versteigert.<sup>2</sup> Diese Figur, die wahrscheinlich später als die Statuetten in Braunschweig beziehungsweise Ferrara gegossen wurde, worauf die mitgegossene runde Plinthe hindeutet, wurde im Versteigerungskatalog ebenfalls als Venus bezeichnet.



Kat. 84



Die kleine, wenig ambitionierte Braunschweiger Bronze entstand vielleicht nach einem fragmentierten, älteren Modell. Sie gehört zu einer Serie von Pseudo-Antiken (s. Kat. 79–92)

- 1 Ausst. Ferrara 1974, Nr. 103
- 2 Aukt. Collection de Madame R..., Galerie Charpentier, Paris, 10. 5. 1938, Nr. 48

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 85

### Stehende Frau

ITALIEN, 17. Jahrhundert

H. 9,6 cm (ohne Sockel)

Bronze, Vollguß, braune Patina. Auf Bronzesockel montiert.

Inv. Nr. Bro ABz 27

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die nackte, stehende Frau hält ihren linken Arm, der nur fragmentarisch vorhanden ist, erhoben, der rechte berührt den Körper.



Kat. 85



Kat. 86

Der skizzenhafte Guß muß nach einem fragmentarischen Modell ausgeführt worden sein. Die Statuette gehört zu einer Gruppe von Figuren, die als Antikenfälschungen hergestellt wurden – teils nach älteren Modellen, teils als antikisierende Schöpfungen des 16./17. Jahrhunderts (s. Kat. 79–92).

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 86

### Stehende Frau mit einer kleinen Büste

ITALIEN (?), 17. Jahrhundert

H. 12,6 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks, teilweise korrodiert. Zahlreiche kleinere Bestoßungen. Kleine Büste auf dem Füllhorn getrennt gegossen, aufgelötet. Auf einer Metallplatte montiert und mit einem Stift befestigt.

Inv. Nr. Bro 223

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 35 der antiken Plastiken: „Ein Frauenzimmer welches einen kleinen Frauenzimmerkopf auf der rechten Hand hält. Bronze“ (H 29)



In frontaler Ansicht erscheint eine nackte Frauengestalt, die den linken Arm in die Hüfte stützt. Der rechte Arm ist erhoben und hält einen Schaft, der gleichsam als Sockel für die Büste einer jungen Frau dient.

Die Bronze ist nach einem fragmentierten, aber auch wenig differenzierten Modell entstanden. Es dürfte sich um eine Schöpfung des 17. Jahrhunderts handeln, die eine antike Kleinbronze vortäuschen sollte und als solche wurde sie auch in den ersten Braunschweiger Inventaren aufgeführt. Die Komposition ist jedoch völlig unantikisch. Auf die Entstehungszeit im Barock verweist vor allem die kleine Büste mit dem pathetisch nach oben gerichteten Blick.

In ihrer Ausführung ist die kleine Bronze mit einer Reihe von Pseudo-Antiken eng verwandt (Kat. 79–92, s. v. a. Kat. 84 u. 17). Die Bronze ist ein Indiz dafür, daß die ganze Gußserie, die vorwiegend ältere Modelle kopiert, in das 17. Jahrhundert zu datieren ist.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 87

Leda mit dem Schwan

ITALIEN (ODER FRANKREICH), 2. Hälfte 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 5,5 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Der vordere Teil des rechten Fußes fehlt.

Inv. Nr. Bro 227

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 266 der antiken Plastiken: „Jupiter und Leda. Bronze“ (H 29)

Die mit dem rechten Bein auf dem Boden kniende, unbekleidete weibliche Figur hält den Schwan zwischen ihren Beinen und drückt ihn mit ihrem rechten Arm dicht an ihren Körper. Der Schnabel des Tieres und der Mund der Frau berühren sich.

Dargestellt ist die in den Metamorphosen des Ovid (6, 109 ff.) beschriebene Episode der Vereinigung des in einen Schwan verwandelten Göttervaters Jupiter mit der Königstochter Leda, die die Geburt der Helena und der Dioskuren Kastor und Pollux zur Folge hatte. In der Hochrenaissance wurde das Thema häufig dargestellt, zu den berühmtesten Formulierungen zählte Michelangelos Gemälde für Alfonso d'Este, das allerdings nur durch Kopien und Nachstiche sowie durch Bartolomeo Ammanatis Umsetzung in Marmor überliefert ist.<sup>1</sup> Während in Michelangelos Komposition Leda in entspannter Rückenlage erscheint, nimmt sie in der Braunschweiger Bronze eine vergleichsweise aktive Haltung ein. Der einfühlsam gestaltete Frauenkörper erinnert an eine Gruppe weiblicher Figuren bei der Toilette, die der französische Hofbildhauer Barthélemy Prieur geschaffen hat.<sup>2</sup>

Aufgrund ihrer Ausführung zählt die Leda-Gruppe, ein nur wenig überarbeiteter Rohguß, zu einer Serie von Pseudo-Antiken (s. Kat. 79–92). Als antik wurde sie auch in den

Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts geführt. Wie die meisten dieser Güsse besitzt auch sie eine schöne braune Patina.

1 Poeschke 1992, Nr. 205

2 Vgl. z. B.: Junge Frau, sich die Fußnägel schneidend (Bode 1930, Nr. 143; Seelig-Teuwen 1991, S. 3709)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 88

Tanzender Satyr

NACH EINEM ITALIENISCHEN MODELL, 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 11,4 cm

Bronze, Vollguß, rötlichbraune Patina. Mit Zapfen unter dem linken Fuß befestigt.

Inv. Nr. Bro 338

In den Inventaren H 18 und H 29 möglicherweise als Nr. 129 der antiken Plastiken: „Ein circensischer Fuhrmann /: Auringa./ Bronze 5 Zoll hoch. Ist beschädigt“ (H 29)

Die in tänzerischer Bewegung mit seitlich erhobenen Armen dargestellte jugendliche Figur ist durch das erigerte Glied, die Spitzohren und das Schwänzchen am Rücken als Satyr gekennzeichnet (zum Thema s. Kat. 13). Über Brust und Rücken des Mischwesens sind Riemen gekreuzt, die bis zu den Oberschenkeln herabreichen.



Kat. 87



Bei der Statuette fehlte die rechte Hand bereits im Gußmodell. Auch das unförmig gestaltete rechte Bein und die leicht verbogene Haltung der linken Hand deuten darauf hin, daß es sich um einen Guß nach einem beschädigten Modell handelt, jedoch ist weder ein besseres Exemplar noch eine andere Replik bekannt. Die Bronze gehört zu einer Gruppe von Figuren, die in Anlehnung an klassische Vorbilder, wahrscheinlich bewußt als Antikenfälschungen, entstand (s. Kat. 79–92). Durch den fragmentarischen Zustand verstärkte sich der Eindruck, daß es sich um eine echte Antike handelt.

Die Satyr-Statuette zeichnet sich durch eine recht originale Adaption antiker Vorbilder aus. In der tänzerischen Bewegung erinnert die Figur an eine in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts geschaffene Kleinbronze von Pietro da Barga im Bargello in Florenz, die ihrerseits auf einen antiken Satyr, der Zimbeln in den Händen hielt, zurückzuführen ist.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> De Nicola 1916, S. 363 ff.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 88



Kat. 89

## 89

Schildtragender Page

NACH EINEM OBERITALIENISCHEN, VENEZIANISCHEN  
(?) VORBILD, 16. Jahrhundert  
Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 12 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, leicht korrodiert. Mit einem Holzdübel in der Mitte der mitgegossenen Plinthe auf einem alten hölzernen Kunstkammersockel montiert. Auf dem Sockel aufgeklebt das Etikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 36.

Inv. Nr. Bro 340

In den Inventaren H 19 und H 29 als Nr. 36 der antiken Plastiken: „Ein Kriegermann einer barbarischen Nation. Bronze“ (H 29)

Eine behelmte, nackte Knabenfigur hält in der Linken ein Wappenschild, das auf seinem linken Fuß aufgestützt ist. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestützt.

Die sehr summarisch und grob gestaltete Statuette dürfte zu einer Gruppe von Bronzegüssen nach älteren, meist antiken Vorbildern gehören (s. Kat. 79–92). Eine bessere Replik der Braunschweiger Statuette, vielleicht dem Prototyp nahestehend, befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien<sup>1</sup>, ähnliche Figuren sind in verschiedenen Sammlungen vertreten und galten – dem Grafen Caylus folgend – als antik.<sup>2</sup>



Sie entstand offenbar in Anlehnung an Figuren junger Krieger beziehungsweise Pagen, wie sie bei Grabmälern der Hochrenaissance im Veneto vorkommen. Daß der Typus der Braunschweiger Bronze allerdings zeitlich parallel mit den großformatigen Vorbildern entstand, ist unwahrscheinlich. Es dürfte sich eher um ein retrospektives Werk des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts handeln.

Die Statuette vom Typ der Braunschweiger Bronze konnte auch als Teil eines Gerätes Verwendung finden, zum Beispiel als Griff einer Tischglocke, wie bei einem Exemplar, das sich ehemals in der Sammlung Figdor befand.<sup>3</sup> Aufgrund ihrer reduzierten Formen und der geradezu primitiven Nachbearbeitung wurde die Braunschweiger Bronze bis in dieses Jahrhundert als Antike angesehen, im 18. Jahrhundert galt sie als „Kriegsmann einer barbarischen Nation“.

1 Planiscig 1924, Nr. 13 (mit Aufführung weiterer Repliken)

2 Galestin 1981, S. 105

3 Planiscig 1924, Nr. 13

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 90

### Knabenfigur

NACH EINEM OBERITALIENISCHEN MODELL,

frühes 16. Jahrhundert

Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 7,6 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste dunklen Lacks. Mit mitgegossenem Zapfen unter dem linken Fuß befestigt.

Inv. Nr. ABz 6

Der stehende, nackte Knabe hält seine Arme in gelöster Haltung vom Körper abgespreizt.

Die Knabenfigur dürfte zu der in der Braunschweiger Sammlung vorhandenen Statuettenserie gehören, bei denen es sich vorrangig um Pseudo-Antiken handelt (s. Kat. Nr. 79–92). Die recht lebendig modellierte Kindergestalt scheint nicht durch antike Vorbilder inspiriert zu sein. Die Figur erinnert an Bronzestatuetten junger Knaben, die im Umkreis des Andrea Riccio zu Anfang des 16. Jahrhunderts im Veneto entstanden. Wahrscheinlich ist dort auch der unbekannte Prototyp der Braunschweiger Figur entstanden, bei der es sich um einen späteren Guß des 17. Jahrhunderts handeln dürfte.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 90

## 91

### Stehender Knabe

NACH EINEM MODELL AUS DEM GIAMBOLOGNA-UMKREIS (?)

Guß Italien, 17. Jahrhundert

H. 4,7 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Rechte Hand fehlt. Mit einem Gewinde in der Mitte der mitgegossenen Plinthe montiert.

Inv. Nr. Bro 216

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der nackte Knabe erscheint im Kontrapost mit durchgestrecktem linken Bein. Die Linke hat er in die Hüfte gestützt, während die Rechte leicht vom Körper abgespreizt ist. Die rechte Hand dürfte bereits beim Gußmodell gefehlt haben.

Die skizzenhafte Statuette gehört zu einer Gruppe von Güssen nach teilweise fragmentierten Modellen (s. Kat. 79–92). Bei der Knabenfigur handelt es sich jedoch nicht, wie bei den meisten anderen Bronzen dieser Serie, um





Kat. 91

eine in Anlehnung an die Antike entstandene Arbeit, sondern wahrscheinlich um einen Guß nach einem Modell aus der Zeit um 1600. Trotz der geringen Größe und des skizzenhaften Zustandes fällt bei der Knabenfigur die souveräne Körperbeherrschung ins Auge. Die hohe Stirn mit der markanten Locke darüber findet man bei Knabenfiguren Giambolognas und seiner Schüler. Es ist zu vermuten, daß die Braunschweiger Bronze nach einem Vorbild aus diesem Kreis entstanden ist. Vielleicht handelte es sich um ein Goldschmiedemodell; nicht selten benutzte man zur Bekrönung von Gefäßen eine Figur des Christuskindes.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 92

Stehender Stier

ITALIEN, 17. Jahrhundert

H. 5,7 cm, L. 8,2 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Mit Schraubgewinden am rechten Vorder- und linken Hinterbein montiert.

Inv. Nr. Bro 150

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 542 der antiken Geräte: „Ein anderer [Stier] so aber kleiner ist. Bronze“ (H 29)

Der stehende Stier weist zurückgebogene Hörner auf.

Aufgrund der Oberflächengestaltung läßt sich der Stier der Gruppe von Pseudo-Antiken, die ebenfalls Vollgüsse sind, zuordnen (s. Kat. 79–92). Details, besonders der lange, fast zum Boden herabreichende Schwanz, sind hart und unorganisch dargestellt. In den stilisierten Formen erinnert die Figur vage an antike Bildwerke aus archaischer Zeit, offenbar sollte hierdurch eine Entstehung in der Antike vortäuscht werden.

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 150



Kat. 92

## 93

Bukranion

ITALIEN, 16./17. Jahrhundert

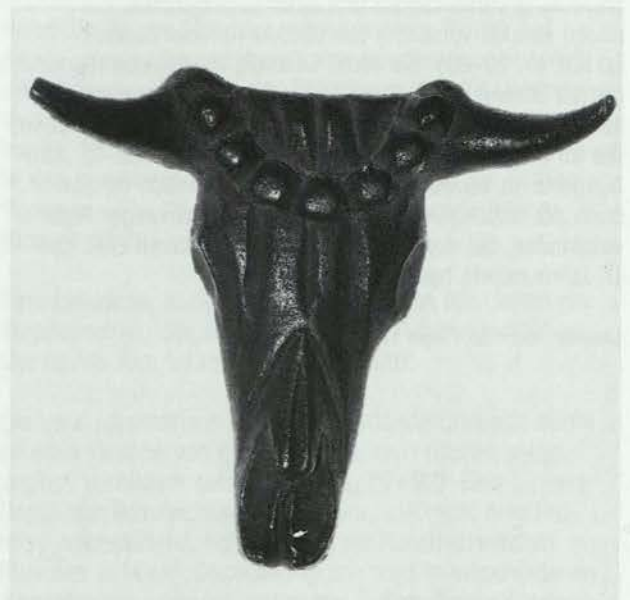
H. 7,1 cm, Br. 8,2 cm

Bronze, Vollguß, dunkle Patina. Auf der Rückseite Klebeetikett mit Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 394.

Inv. Nr. Bro 349

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 394 der antiken Geräte: „Ein Stieropfer (:taurobalium:) Bronze“ (H 29)

Das flache Relief zeigt einen mit Perlen geschmückten Stierschädel.



Kat. 93



Die Bronze war vermutlich als Antikenfälschung geschaffen worden. Sie nimmt das klassische Bukranionmotiv auf, das auch in der antiken Kleinkunst vorkommt.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## Francesco Fanelli

Der aus Florenz stammende Künstler ist von 1605 bis 1630 in Genua nachweisbar, wo er vor allem Bildwerke religiöser Thematik in unterschiedlichen Materialien ausführte. 1635 wurde Fanelli Hofbildhauer Karls I. am englischen Hof. Während seiner Zeit in England scheint er sich auf kleinformatige Bronzearbeiten, meist temperamentvolle Tierdarstellungen und Reitergruppen, die seine Florentiner Herkunft erkennen lassen, spezialisiert zu haben. In englischen Adelskreisen waren Fanellis Kompositionen sehr geschätzt, was ältere Inventare belegen, auch in der königlichen Sammlung befanden sich 1640 etliche Kleinbronzen des Künstlers. 1661 erschien in Paris ein Stichwerk mit Architekturentwürfen Fanellis. Statt Bronze verwendete Fanelli bei seinen Metallbildwerken meistens Messing. Fanellis Modelle wurden auch noch nach seinem Tode reproduziert. Der Künstler dürfte um 1665 gestorben sein.

Literatur: Pope-Hennessy 1953. – Weihrauch 1967, S. 236 f. – Radcliffe 1978. – Belloni, V.: *La grande scultura in marmo a Genova*, Genua 1988, S. 19 ff. – Ausst. Frankfurt a. M. 1992. – Radcliffe 1992, S. 248 ff.

## 94–95

### Zwei Pferdestatuetten

NACH FRANCESCO FANELLI, Modelle vor 1640  
Guß Fanelli-Werkstatt

## 94

### Stehendes Pferd

H. 15 cm, L. 16,4 cm

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks, moderner Wachsfilmüberzug. Zahlreiche reparierte Gußfehler (Risse und Löcher). Bruchstelle in der Mitte des rechten Vorderbeins. Mit vier Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 149

## 95

### Schreitendes Pferd

H. 15,6 cm, L. 17,7 cm

Bronze, braune Patina, moderner Wachsfilmüberzug. Zahlreiche reparierte Gußfehler. Bruchstelle am Ansatz des rechten Hinterbeins oben, runde Öffnung am Glied des Pferdes, Gußfehler am Hoden nicht repariert. Mit zwei Schraubgewinden auf der Bronzeplinthe montiert.

Inv. Nr. Bro 148



Kat. 94

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 117 oder 118 der modernen Bronzen: „Zwey Pferde. 5 Z. hoch“ (H 29)

Das stehende Pferd (Kat. 94) hat die Beine parallel aufgesetzt und den Kopf leicht zur linken Seite gewendet. Das schreitende Pferd (Kat. 95) hält den rechten Vorderfuß und das linke hintere Bein erhoben. Der Kopf mit der langen Mähne ist leicht gesenkt und zur rechten Seite geneigt. Auf der Basis wird in stilisierten Formen Erdboden angedeutet.

Die Bronzen gehen auf Modelle von Francesco Fanelli zurück, dessen Œuvre seit der grundlegenden Publikation von Pope-Hennessy faßbar geworden ist.<sup>1</sup> Fanelli war offenbar besonders als Schöpfer von Pferde- und Reiter-Statuetten geschätzt (s. Kat. 96–99). Außer dem stehenden, schreitenden und galoppierenden Pferd (Kat. 96) in Braunschweig gibt es noch grasende beziehungsweise trinkende Pferde, die wie Kat. 95 auf den für Fanelli charakteristischen Terrainplinthen montiert sind.<sup>2</sup>

Die Wertschätzung von Fanellis Pferdedarstellungen wird durch die große Anzahl von Repliken bezeugt. Oft dürften die Statuetten paarweise Aufstellung gefunden haben; so gelangte schon recht früh ein Paar des schreitenden und stehenden Pferdes in eine weitere norddeutsche Sammlung, die des Fürsten zu Schaumburg-Lippe in Bückeburg.<sup>3</sup>

Bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts lassen sich etliche Kleinbronzen Fanellis – Pferdedarstellungen und Reitergruppen – in fürstlichen Sammlungen in England nachweisen. Der Pferdeliebhaber und Verfasser eines Traktats zur Equilibristik William Cavendish, der spätere Herzog von Newcastle, besaß eine Serie von elf Bronzen, die er wohl um 1640 von Fanelli erworben hatte.<sup>4</sup>

Bei den Braunschweiger Güssen handelt es sich kaum um Werke, die vom Künstler selbst ausgeführt wurden. Die





Kat. 95

fehlerhaften Güsse mit den deutlich erkennbaren Feilspuren – die unter der ehemaligen dunklen Lackpatina weniger sichtbar gewesen sein müssen – unterscheiden sich von anderen Repliken, die Fanelli selbst zuzuschreiben sind, zum Beispiel dem stehenden Pferd in Berlin, das detaillierter und zugleich plastischer in der Modellierung ist. Prägnant treten dort die Falten am Hals in Erscheinung. Diese Bronze galt lange als Werk des Gregor Erhart und wurde erst 1978 von Radcliffe als Werk Fanellis identifiziert.<sup>5</sup> Die Unterschiede zwischen der Bronze in Berlin und der Braunschweiger Replik wiegen umso schwerer, weil gerade die technische Meisterschaft der Bronzen Fanellis von Zeitgenossen bewundert wurde. In seiner 1675 erschienenen 'Teutschen Academie' lobte Joachim von Sandrart die Perfektion von Fanellis Bronzearbeiten, von denen er selbst einige besaß: „Besonderlich ist er in metallenen Bildern zu gießen verwunderlich gewesen und konte alles dermassen sauber herausbringen, wie das modell in sich selbst es erfordert, so dass nicht vonnöthen gewesen, mit Schneiden oder Feilen weiters demselben zu helfen, welche Wißenschaft dann er überaus perfect gehabt, ein ganz grosses Bild allein in eines Reichstahlers Dicke zu gießen gewust...“<sup>6</sup>

Die Braunschweiger Güsse zeichnen sich durch ihre Dünnwandigkeit aus, die bei den Bronzen Fanellis bewundert wurde. Dies mag ein Indiz dafür sein, daß sie wahrscheinlich in der Werkstatt des Künstlers entstanden sind.

1 Pope-Hennessy 1953

2 Grasendes und aus einem Trog trinkendes Pferd im Grünen Gewölbe, Dresden; aus einer Quelle trinkendes Pferd im Victoria and Albert Museum, London (Radcliffe 1978, Abb. 8)

3 Ausst. Corvey 1966, Nr. 102

4 Pope-Hennessy 1953, S. 157 ff.

5 Bange 1924, S. 212; ders. 1949, Nr. 132; Radcliffe 1978, Anm. 28

6 Sandrart 1925, S. 236

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 148, 149. – Bange 1924, S. 212 [Kat. 94]. – Falk, T.: Hans Burgkmair, München 1968, S. 71, Anm. 447 [Kat. 94]. – Ausst. Maximilian I., Innsbruck 1969, Nr. 578 [Kat. 94]. – Ausst. Cloppenburg... 1977, Nr. 36 [Kat. 94]. – Radcliffe 1978, S. 262

## 96

### Galoppierendes Pferd

NACH FRANCESCO FANELLI, Modell vor 1640

Guß Fanelli-Werkstatt

H. 13,5 cm, L. 20 cm

Bronze, braune Patina, darüber dünner schwarzer Lack. Mehrere Nähte an den Hinterbeinen. Kleines Loch rechts in der Mähne. Eine Stütze aus Bronze unter dem Bauch angezapft. An den Hinterbeinen mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 156

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Das galoppierende Pferd mit bewegter Mähne hat den Kopf nach rechts geworfen.

In seiner technischen Ausführung entspricht die Statuette dem Paar der Fanelli-Pferde in der Braunschweiger Sammlung (Kat. 94–95); der dünnwandige, jedoch fehlerhafte Guß muß in der gleichen Werkstatt entstanden sein. Er unterscheidet sich erheblich von einem vorzüglichen, sicher autographen Exemplar im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart.

Gegenüber dem ruhigen Stehen oder Schreiten der beiden anderen Pferdestatuetten in Braunschweig wird hier ein temperamentvolles Vorwärtsspringen gezeigt. Darin gleicht die Bronze den barocken Reiterkampfgruppen, von denen die Braunschweiger Sammlung drei verschiedene Beispiele besitzt (Kat. 97–99). Als Variante gibt es das springende Pferd mit einem bogenschießenden Knaben als Reiter (Grünes Gewölbe, Dresden).

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 156. – Radcliffe 1978, S. 262. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 41



Kat. 96



## 97–99

Drei Reitergruppen

NACH FRANCESCO FANELLI, Modelle vor 1640  
Guß Fanelli-Werkstatt

### 97

Der Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen

H. 19,7 cm

Bronze, Goldbronzeanstrich über dunkler Lackpatina, an wenigen Stellen messingfarbener Metallton. Reiter mit Satteldecke, Pferd, Drachen und Terrainplinthe jeweils separat gegossen. Der linke Vorderhuf nicht erhalten, ebenso der linke Unterarm des Reiters, der untere Teil des Schwertes und die Lanze. Pferd und Drachen an den Hinterbeinen mit Gewinden auf der Plinthe montiert. Zwei Gewindebohrungen in der Längsachse der Plinthe, vier weitere Löcher an den Ecken mit Paste ausgefüllt. Auf dem Bauch des Pferdes ein Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer, von der nur noch die erste Ziffer – 1 – lesbar ist.

Inv. Nr. Bro 357

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 116 der modernen Bronzen: „Der heilige Georg, welcher den Lindwurm erlegt“ (H 29)

### 98

Oriente zu Pferde, von einem Löwen angegriffen

H. 18,7 cm

Bronze, Goldbronzeanstrich über dunkler Lackpatina, an wenigen Stellen messingfarbener Metallton. Reiter, Pferd mit Löwen sowie Hund mit Plinthe jeweils separat gegossen. Der rechte Unterarm des Reiters nicht erhalten. Die Hinterbeine des Pferdes und das linke Hinterbein des Löwen mit Gewinden auf der Plinthe montiert. In der Längsachse der Plinthe zwei Gewindebohrungen, weitere vier Löcher in den Ecken, von denen zwei mit Paste ausgefüllt sind.

Inv. Nr. Bro 356

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 115 der modernen Bronzen: „Ein Mann zu Pferde, welcher von einem Löwen angefallen wird. Unter dem Pferde ist ein Hund.“ (H 29)

### 99

Der Kentaur Nessus raubt Dejanira

H. 26,7 cm

Bronze, Goldbronzeanstrich über dunkler Lackpatina, an wenigen Stellen messingfarbener Metallton. Der Kentaur an den Hinterhufen mit Gewinden auf der Plinthe befestigt. In der Plinthenlängsachse zwei Gewindebohrungen, vier weitere Löcher an den Ecken der Plinthe, die auf der linken Seite mit Paste ausgefüllt sind.

Inv. Nr. Bro 301

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 13 der modernen Bronzen: „Der Centaur Nessus, welcher die Dejanira entführt. 10 Zoll hoch.“ (H 29)

Der Hl. Georg (Kat. 97) sitzt gerüstet und behelmt mit zurückgeworfenem Oberkörper auf einem steigenden Pferd mit wallender Mähne. Ursprünglich hielt er eine Lanze in seinen Händen, die auf den Drachen, der sich unterhalb des Pferdes aufrichtet, zielte. Auf der rechteckigen Plinthe ist der Boden in stilisierten Formen angedeutet.

Die zweite Gruppe (Kat. 98) zeigt einen Reiter mit Turban und Schnauzbart, der mit einem kurzärmeligen Mantel bekleidet ist. Er sitzt auf einem steigenden Pferd und holt mit seinem erhobenen rechten Arm aus, um mit einem – ursprünglich vorhandenen – Säbel auf einen Löwen, der sich mit seinen Zähnen in den Hals des Pferdes festgebissen hat, einzuschlagen. Unterhalb des Pferdekörpers wendet sich fauchend ein Hund gegen das Raubtier.

In der dritten Gruppe (Kat. 99) umgreift ein auf den Hinterbeinen davoneilender Kentaur mit seinen Armen eine unbekleidete junge Frau, die sich in ausgreifender Bewegung emporreckt. Ein flatterndes Tuch, das im linken Armgelenk des Kentaur eingeklemmt ist, fällt über dessen Rücken. In stilisierten Formen ist der Boden auf der Terrainplinthe gekennzeichnet.

Die drei Reitergruppen erweisen sich wegen ihres Formates und der ähnlichen dramatischen Handlung als zusammengehörig; inhaltlich jedoch beziehen sie sich auf unterschiedliche ikonographische Quellen. Fanelli verband das christliche Thema des Ritters Georg, der den Drachen, der Lydia bedrohte, tötet und somit das Land befreit und später christianisiert, mit dem mythologischen Paar Nessus und Dejanira (s. Kat. 61) und einer zeitgenössischen Orientalengruppe zu einem Ensemble. Deutlich wird, daß es dem Künstler weniger um inhaltliche Zusammenhänge ging als um dekorative Kampfszenen von vergleichbarer Dramatik.

Kleinbronzen von Fanelli lassen sich bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts in englischen Sammlungen nachweisen. Eine Gruppe mit dem Hl. Georg, die sich in Windsor Castle befindet, wird in dem von Abraham van der Doort verfertigten Verzeichnis der königlichen Sammlung in einem Kabinettraum in Whitehall aufgeführt.<sup>1</sup> Zu den Bronzen Fanellis, die sich im Besitz des Herzogs von Newcastle befanden (s. Kat. 94–95), gehörten auch Exemplare der hier besprochenen Reitergruppen, wobei nicht geklärt ist, ob es sich bei der dokumentierten Gruppe von Nessus und Dejanira um den in Braunschweig vertretenen Typ handelte oder Fanellis Variante gleichen Themas.<sup>2</sup>

Fanellis Figurengruppen sind jeweils in mehreren zum Teil variierenden Repliken, auch in Messing, überliefert.<sup>3</sup> Daß sie besonders in England Verbreitung fanden dokumentiert auch ein Stilleben des um 1700 in London verstorbenen Pieter Gerritsz van Roestraeten, auf dem die Georgsgruppe zu erkennen ist.<sup>4</sup>

Die Oberflächen der Braunschweiger Güsse lassen sich aufgrund des vermutlich späteren Goldbronzeüberzuges





Kat. 97





Kat. 98





Kat. 99



nur eingeschränkt beurteilen. An einigen Stellen tritt der helle Ton der Bronze hervor, wobei deutlich wird, daß die Figuren nach dem Guß intensiv mit der Feile überarbeitet wurden. Insgesamt wirken die Braunschweiger Güsse in der Oberflächengestaltung summarisch im Vergleich zu anderen Repliken, die als autographe Arbeiten Fanellis gelten, wie zum Beispiel die Gruppe mit dem Orientalen im Victoria and Albert Museum, London.<sup>5</sup> Es ist daher anzunehmen, daß es sich bei den drei Braunschweiger Bronzen – wie ja auch bei den drei Pferdefiguren von Fanelli (Kat. 94–96) – nicht um vom Künstler eigenhändig ausgeführte Güsse handelt, sondern um Werkstattrepliken.

Fanelli orientierte sich bei seinen temperamentvoll bewegten Figurengruppen offensichtlich an Vorbildern: Für die Gruppe mit dem Hl. Georg wurde auf das thematisch entsprechende Gemälde Raffaels (National Gallery, Washington) verwiesen, das durch eine 1627 entstandene graphische Reproduktion von Lucas Vorsterman Verbreitung fand.<sup>6</sup> Bei der Gruppe mit dem kämpfenden Orientalen könnte ein Kupferstich mit einer Löwenjagd von Antonio Tempesta als Vorlage gedient haben.<sup>7</sup> Auf die Florentiner Herkunft Fanellis verweist besonders die Gruppe des Kentauren mit Dejanira, in der er Giambolognas Komposition (s. Kat. 61) „gewissermaßen in „kleine Münze“ umwandelte“, wobei er jedoch durch die sich höher aufrichtende weibliche Figur eine stärkere Dramatisierung erzielte.<sup>8</sup>

1 Pope-Hennessy 1953, S. 157 ff.

2 Ebd., Abb. 191, diese Variante im Victoria and Albert Museum, London

3 Ebd., zur Arbeitstechnik Fanellis s. auch Radcliffe 1978, S. 260

4 Ausst. Frankfurt a. M. 1992, S. 241, Abb. 131.1

5 Pope-Hennessy 1953, Abb. 9

6 Ebd., S. 161

7 Bartsch 1980 ff., Bd. 35, S. 20, Nr. 1123

8 Leithe-Jasper in: Ausst. Wien 1978, S. 159, Nr. 67a

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Radcliffe 1978, S. 262, Anm. 28

## 100

Marc Aurel

### NACH DER ANTIKE

Guß Italien, 17. Jahrhundert (Fanelli-Werkstatt ?)

H. 24,5 cm, L. 20,5 cm

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Reiter und Pferd separat gegossen. Die Reiterfigur an den Oberschenkeln mit drei und an der Satteldecke hinten mit einer Schraube auf dem Pferd befestigt. Auf dem Gewand vier ausgefüllte Gewindebohrungen, ebenso an den entsprechenden Stellen der Satteldecke. Der rechte Oberarm des Reiters angesetzt, vermutlich alte Bruchstelle. Pferd aus zwei Teilen zusammengesetzt, vertikale Lötnaht am Anfang der Satteldecke. Reparatur am linken Vorderbein. Dünne Kupferplatte als Plinthe, mit einer Schraube in der Mitte und vier Nägeln an den Seiten montiert.

Inv. Nr. Bro 35

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 138 der antiken

Plastiken: „Die Statue zu Pferd des Mark Aurel, mit dem Piedestall 14 Zoll hoch. Bronze.“ (H 29)

Auf einem schreitenden Pferd sitzt der mit Tunika und Paludamentum bekleidete bärtige Reiter. Der rechte Arm ist nach vorne ausgestreckt, der linke ebenfalls leicht erhoben, wobei die Hand nach oben geöffnet ist. Das Pferd ist mit einer verzierten Satteldecke geschmückt.

Die Kleinbronze ist eine Reduktion nach einem der berühmtesten antiken Bildwerke, dem Reiterstandbild des römischen Kaisers Marc Aurel.<sup>1</sup> Das Monument gehört zu den wenigen antiken Großbronzen, die auch während des Mittelalters präsent waren. Dies erklärt sich aus der Tatsache, daß man in dem Dargestellten den christlichen Kaiser Konstantin d. Gr. gesehen hatte. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts identifizierte man den Reiter als Marc Aurel, den von 161 bis 180 regierenden 'Philosophenkaiser', der weniger wegen militärischer und politischer Erfolge als durch seine moralisierenden 'Selbstbetrachtungen', die in der Renaissance viel gelesen wurden, geschätzt wurde. Im Mittelalter war das Reitermonument, das „erhabenste Gerichtssymbol in Rom, bei dem der kaiserliche Missus Recht sprach und Urteile vollzogen wurden“<sup>2</sup> 1538, während des Pontifikats von Paul III., erhielt die Bronze ihren Standort auf dem Kapitolsplatz, den Michelangelo umgestaltete, wobei das Monument einen neuen Sockel erhielt. Die antike Bronze wurde kürzlich restauriert und im Kapitolinischen Museum aufgestellt.

Der Marc Aurel übte großen Einfluß auf neuzeitliche Reiterstandbilder aus, zahlreich sind auch die in der Renaissance und im Barock entstandenen Bronzereduktionen. Den Auftakt und gleichzeitig den künstlerischen Höhepunkt dieser Reihe kleinplastischer Repliken bildet Filaretos um 1440 entstandenes Meisterwerk in der Skulpturensammlung in Dresden, das 1465 Piero de' Medici zum Geschenk gemacht worden war.<sup>3</sup>

In der Braunschweiger Statuette wird das antike Vorbild zwar recht getreu – allerdings ohne den Sockel – wiedergegeben, doch sind Vereinfachungen bei der Reiterfigur unübersehbar. Gewand und Stiefel sind summarisch gebildet, die Haltung des Oberkörpers ist steiler ausgerichtet. Künstlerisch anspruchsvoller erscheint dagegen die lebendige Pferdefigur: Sie ist sowohl in der Modellierung als auch gußtechnisch verwandt mit den Pferdedarstellungen Fanellis, die sich in der Braunschweiger Sammlung befinden (s. Kat. 94–96). Im Unterschied zu jenen Figuren, deren Oberflächen intensiv mit der Feile nachgearbeitet wurden, war dies beim Pferd des Marc Aurel weniger notwendig. Daß Fanelli, der besonders durch seine kleinformatigen Pferdedarstellungen Berühmtheit erlangte, sich auch mit dem Reiterstandbild des Marc Aurel auseinandergesetzt und es kopiert haben könnte, ist gut vorstellbar.

Von der Manufaktur Fürstenberg wurden nach der Braunschweiger Bronze Abformungen in Biskuitporzellan hergestellt.<sup>4</sup>

1 Haskell/Penny 1981, Nr. 55; Gramaccini, N.: Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance, in: Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 51ff.





Kat. 100



- 2 Helbig 1963–72, Bd. 2, S. 3 f.
- 3 Ausst. Essen 1986, Nr. 225
- 4 Scherer 1890, S. 111

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 35. – Weihrauch 1956, S. 130. – Jacob 1972, Nr. 5. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 54. – Luckhardt 1991, S. 55

## Alessandro Algardi

Der 1598 in Bologna geborene Künstler erhielt seine Ausbildung in der Akademie des Ludovico Carracci und bei dem Bildhauer Giulio Cesare Conventi. Er kam 1624 nach Rom, wo er bis zu seinem Lebensende, 1654, tätig war.

Algardis klassizistischer, an der Antike orientierter Stil erklärt sich auch durch seine Tätigkeit als Antikenrestaurator. In seinen ersten Jahren in Rom war er vorrangig in diesem Bereich für den großen Antikensammler Kardinal Ludovico Ludovisi tätig. Für seine Heimatstadt Bologna schuf Algardi die Hochaltargruppe in S. Paolo Maggiore (1633–41). Seine Hauptwerke in Rom sind das Grabmal Leo XI. in St. Peter (1634–44), die Gruppe des Hl. Filippo Neri mit dem Engel in S. Maria in Vallicella (vollendet 1640), die bronzene Ehrenstatue von Innozenz X. im Konservatorenpalast (1645–50) sowie das Altarrelief mit der Begegnung zwischen Papst Leo I. und Attila in St. Peter (1646–53). Algardi, der nach der Inthronisierung Innozenz X. (1644) zum bevorzugten Bildhauer Roms avancierte, war auch als Architekt tätig. Nur relativ wenige Bronzearbeiten lassen sich dem Künstler selbst zuordnen, meistens wurden die Güsse in seiner Werkstatt von Schülern und Mitarbeitern, besonders Domenico Guidi, oder von Nachfolgern ausgeführt. Algardis lyrischer, von harmonischen Formen geprägter Stil wurde im Barock besonders in Frankreich geschätzt, wo etliche seiner Modelle, u. a. von Michel Anguier (s. Kat. 254), nachgegossen wurden.

Literatur: Weihrauch 1967, S. 243 ff. – Heimbürger Ravalli, M.: Alessandro Algardi Scultore, Rom 1973. – Schlegel 1978, S. 27 ff. – Nava Cellini 1982, S. 62 ff. – Montagu 1985. – Montagu 1989

## 101–102

Büsten des Hl. Petrus und Paulus

NACH ALESSANDRO ALGARDI, Vorbilder 1646–49  
Guß Niederlande, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

### 101

Büste des Hl. Petrus

H. 22,7 cm

Bronze, dunkelbraune Patina. Oberfläche 'verputzt'. Mit einem Schraubgewinde befestigt.

Inv. Nr. Bro 117

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 84 oder 90 der modernen Bronzen: „Brustbild eines Philosophen“ (H 29)

### 102

Büste des Hl. Paulus

H. 21,8 cm

Bronze, dunkelbraune Patina. Oberfläche 'verputzt'. Kleine Gußfehler auf dem Kopf. Mit einem Schraubgewinde befestigt.

Inv. Nr. Bro 118

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 84 oder 90 der modernen Bronzen: „Brustbild eines Philosophen“ (H 29)

Die Büsten der beiden Apostel sind als Gegenstücke konzipiert: Während der Hl. Petrus seinen leicht erhobenen Kopf nach links gewendet hat, blickt der Hl. Paulus nach rechts. Beide sind bärtig und mit einem an der Brust geöffneten Gewand sowie einer faltenreichen Manteldraperie bekleidet. Die Büstenrückseiten sind offen.

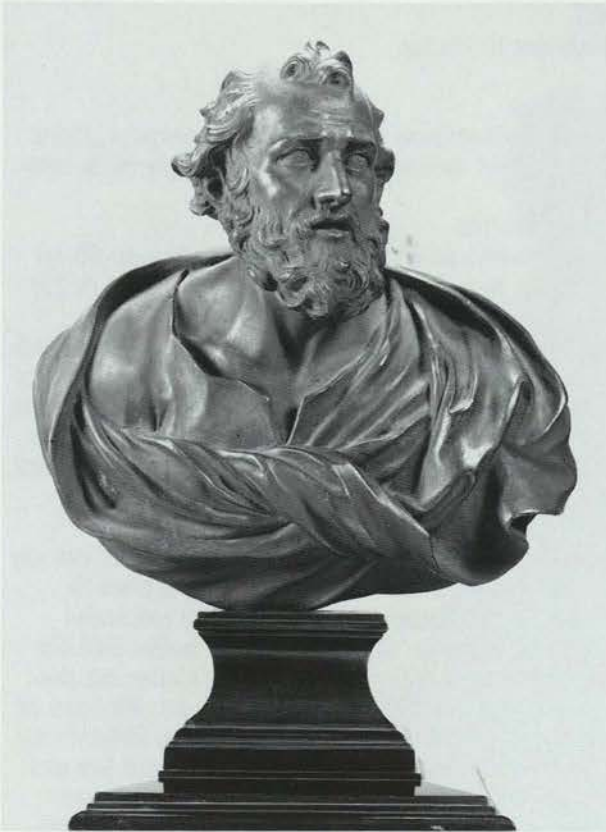
Algardis Biograph Giovanni Pietro Bellori berichtet, daß der Künstler Marmorbüsten eines Hl. Petrus und eines Hl. Paulus für den Kardinal Giacomo Franzoni geschaffen habe.<sup>1</sup> Diese Werke, die wohl einst den großen Saal des Familienpalastes in Genua schmückten, dürften mit zwei überlebensgroßen Büsten identisch sein, die sich heute in Privatbesitz befinden. Sie sind stilistisch eng verwandt mit Algardis monumentalem Marmorrelief mit Papst Leo und Attila in der Peterskirche in Rom, in dem auch Darstellungen der beiden Heiligen vorkommen.<sup>2</sup> Die Marmorbüsten entstanden wohl zwischen 1646 und 1649. In ihrem intensiven Ausdrucksgehalt, der majestätischen Würde des Paulus einerseits und dem eher reuigen Gesichtsausdruck des Petrus andererseits, stehen sie relativ isoliert im Œuvre des 'Klassizisten' Algardi.

Für die Büste des Hl. Petrus hat sich das zugrunde liegende Tonmodell in kleinem Format erhalten (Institute of Arts, Detroit).<sup>3</sup> Es diente, ebenso wie das nicht erhaltene Gegenstück, als Modell für kleinere Versionen, besonders in Bronze, wie sie bereits in der Werkstatt Algardis hergestellt wurden. Ein qualitativvolles Büstenpaar in Bronze befindet sich in Londoner Sammlung Brinsley Ford.<sup>4</sup>

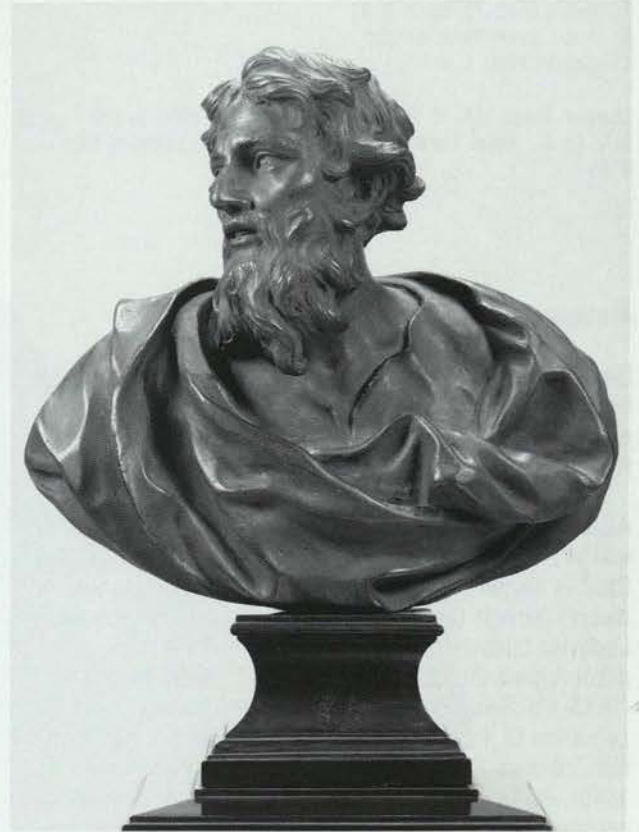
Die kleinen Versionen waren der Ausgangspunkt für das Nachleben dieser Kompositionen. Schon während ihrer Entstehungszeit und auch noch später waren sie hochgeschätzt; sie wurden vielfach kopiert und dienten den folgenden Bildhauergenerationen als Prototypen für Darstellungen der beiden Apostel. Abgüsse der beiden Büsten waren nicht selten in Bildhauerateliers vertreten. Ein Schlaglicht auf die Werkstattgepflogenheiten während der Barockzeit wirft zum Beispiel die Tatsache, daß der Gipsformer Carlo Andrea Carioli 1714 einem Kollegen solche Modelle verkaufte.<sup>5</sup>

Das Braunschweiger Bronzenpaar entspricht zwar in den Formen grundsätzlich den Büsten der Sammlung Ford, weist jedoch nicht deren Frische in der Modellierung auf. Im Unterschied zu den authentischen Fassungen sind hier Pupillen und Iris der Augen gekennzeichnet. In der Faktur, besonders den strähnigen Haaren, entsprechen die Büsten anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung, zum Beispiel der Gruppe mit dem trunkenen Silen (Kat. 137), die sicherlich in den Niederlanden entstanden ist. Auch die





Kat. 101



Kat. 102

Güsse nach Algardis Hl. Petrus bzw. Paulus dürften hier hergestellt worden sein, was angesichts der Verbreitung entsprechender Gipsabgüsse, besonders in den Niederlanden, nicht verwundert.

- 1 Ausführlich hierzu: Montagu 1983; s. auch Montagu 1985, Bd. 1, S. 212, Bd. 2, Nr. 70, 71
- 2 Montagu 1983, Abb. 3–6
- 3 Ebd., Abb. 1
- 4 Ebd., Abb. 7 f.
- 5 Montagu 1989, S. 14 f.

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 117, 118

### 103

#### Engelkopf

NACH ALESSANDRO ALGARDI, Vorbild 1635–36  
Guß wahrscheinlich Italien, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 4,6 cm

Bronze, braune Patina; mehrere Teile (Unterseite, linke Seite, Fläche unter dem Kopf rechts) angesetzt; befestigt mit Metallstift.

Inv. Nr. Bro 222

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die kleine Büste zeigt einen aufblickenden Kopf mit mittellangem, offenem Haar, der Büstenausschnitt ist unregelmäßig.

Die Bronze hängt offensichtlich mit einem Werk von Alessandro Algardi zusammen: Der Ekstase des Heiligen Filippo Neri (1635–36) in S. Maria in Vallicella in Rom. In Miniaturformat wird der Kopf des Engels wiedergegeben, der den Heiligen begleitet und ein aufgeschlagenes Buch hält. Mehr als mit der monumentalen Marmorgruppe ist das Bronzestück mit einem erhaltenen Terrakottamodell verwandt, das 41 cm hoch ist (Abb.).<sup>1</sup> Vergleichbar sind die Wendung des Kopfes, das füllige, in der Mitte gescheitelte Haar, das flächige Gesicht mit der konkav hervortretenden Nase und nicht zuletzt der sehnsuchtsvolle Blick nach oben. Hierin, wie auch in der spontanen Modellierung, steht das Terrakottamodell dem Braunschweiger Büstchen näher als die etwas harte Marmorausführung in S. Maria in Vallicella.

Möglicherweise ist die Büste ein Teilabguß von einem Modell, das der Terrakotta vorausgegangen sein könnte und etwa halb so groß wie diese war. Der unregelmäßige Büstenausschnitt läßt erkennen, wie das Gußmodell für das Köpfchen aus der Ganzfigur, die vielleicht beschädigt war, herausgeschnitten worden ist. Auf eine Ergänzung des Büstenausschnittes und eine formal befriedigende Sockelung wurde kein Wert gelegt. Allein die Schönheit des Engelkopfes dürfte den Gießer veranlaßt haben, diesen in Bronze zu verewigen. Überraschend ist auch, daß dieses unscheinbare Bildwerk Eingang in eine fürstliche Sammlung fand.





Zu Kat. 103. A. Algardi, Modell für die Marmorgruppe Ekstase des Hl. Filippo Neri, Detail, Terrakotta, Kunsthandel (Foto aus Gallino 1992)

Der Kopf des Engels ist der schönste Teil von Algardis Filippo-Neri-Gruppe. Es verwundert nicht, daß er isoliert in verschiedenen Versionen überliefert ist: als beseelter Terrakottakopf im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg<sup>2</sup> und als repräsentative Bronzestütze im Palazzo Schifanoia in Ferrara.<sup>3</sup> Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Kopf in der römischen Manufaktur von Giovanni Volpato auch in Biscuit-Porzellan reproduziert.<sup>4</sup>

- 1 Im Kunsthandel, s. Montagu, J.: Alessandro Algardi. Estasi di san Filippo Neri, in: Gallino 1992, S. 92 ff.
- 2 Montagu 1985, Nr. 75. B.1
- 3 Ausst. Ferrara 1974, Nr. 161
- 4 Ausst. Fasto Romano..., Palazzo Sacchetti, Rom 1991, Nr. 189

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## François Duquesnoy

1597 wurde der Künstler als Sohn des Bildhauers Jérôme Duquesnoy in Brüssel geboren. 1618 kam er nach Rom, wo er sein ganzes Leben lang tätig war. Er starb 1643 in Livorno auf dem Weg von Rom nach Paris.

Duquesnoy, genannt Il Fiammingo, gehörte in Rom zum Freundeskreis der in ihrer Leidenschaft für die Antike



Kat. 103

wesensverwandten Künstler Algardi, Poussin und Domenichino. Während der ersten Jahre in Rom verdiente er sich seinen Lebensunterhalt vorrangig durch kleinplastische Arbeiten und Restaurierungen. Seine Hauptwerke in Rom sind die Monumentalfigur des Hl. Andreas in St. Peter (1627–40), die Statue der Hl. Susanna in S. Maria di Loreto (1633 vollendet) sowie die Grabmäler Vryburch (1628–29) und van den Eynde (1633–40) in S. Maria dell'Anima; in Neapel befindet sich das Filomarini-Relief in SS. Apostoli (1640–42). Duquesnoys Frauengestalten, noch mehr jedoch seine Kinderdarstellungen, übten einen unvergleichlichen Einfluß auf spätere Bildhauergenerationen aus und wurden zahlreich kopiert.

Literatur: Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Duquesnoy. – Franolet 1942. – Nava Cellini, A.: Francesco Duquesnoy, Mailand 1966. – Wehrauch 1967, S. 367 ff. – Huse, N.: Zur „S. Susanna“ des Duquesnoy, in: Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 324 ff. – Schlegel, U.: Der Keno-  
taph des Jakob von Hase von Francois Duquesnoy, in: Jahrb. der Berliner Museen, Bd. 18, 1976, S. 134 ff. – Schlegel 1978. – Nava Cellini 1982, S. 72 ff. – Ausst. Frankfurt a. M. 1986, S. 146 ff. – Montagu 1989

## 104

### Büste des Amor

FRANÇOIS DUQUESNOY, Marmorfigur vor 1629  
Guß wahrscheinlich Duquesnoy-Werkstatt

H. 28,2 cm

Bronze, dunkelbrauner Lack über brauner Patina.

Mit einem mitgegossenen Zapfen an der Mitte der Vorderseite befestigt.

Inv. Nr. Bro 127





Kat. 104



In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 42 der modernen Bronzen: „Ein Kinderkopf“ (H 29)

Bei der etwa lebensgroßen Büste eines Kindes ist der Kopf leicht nach vorn gebeugt. Die Augen sind halb geschlossen, der Mund ist leicht geöffnet.

Die Bronzestatuette ist eine Teilreplik einer lebensgroßen Marmorfigur, dem Bogenschnitzenden Amor, der sich in der Skulpturensammlung, Berlin, befindet (Abb.).<sup>1</sup> Über diese vor 1629 entstandene Figur informiert der mit Duquesnoy befreundete Maler und Künstlerbiograph Joachim von Sandrart auf ungewöhnlich ausführliche Weise. In der Lebensbeschreibung des Bildhauers berichtet er, daß Duquesnoy, der zuvor vor allem in Ton und Wachs gearbeitet hatte, mit dieser Figur seine Meisterschaft in der Bearbeitung des Marmors unter Beweis stellen wollte. Der Amor fand zwar viel Beachtung, doch wurde er von den italienischen Bildhauern nur wenig geschätzt, so daß die Figur lange Zeit ohne Käufer blieb, weshalb Duquesnoy um seinen Ruf fürchtete. Sandrart, der damals ebenfalls in Rom war, konnte die Figur schließlich an den Amsterdamer Kaufmann Lucas van Ufflen vermitteln. Dies sahen Duquesnoys Neider jedoch mit Argwohn und bedauerten nun, dieses „fünftreffliche Werk“, das Rom verlassen mußte, nicht selbst gekauft zu haben.<sup>2</sup>

Nach dem Tode des Lucas van Ufflen wurde der Amor vom Rat der Stadt Amsterdam angekauft, der ihn der Prinzessin Amalia von Oranien schenkte, die die Figur in einem Zier- und Lustgarten in Den Haag aufstellen ließ. Aus ihrem Besitz gelangte sie nach Brandenburg und ist 1689 im Inventar der kurfürstlich-brandenburgischen Kunstsammlung nachweisbar. Im Zweiten Weltkrieg erlitt sie starke, zum Teil mutwillige Beschädigungen, so daß sie nur noch als Fragment erhalten ist.<sup>3</sup>

Die große Beliebtheit von Duquesnoys Amor, besonders im 17. Jahrhundert, dokumentieren zahlreiche Repliken. Originalgroße Kopien lassen sich zum Beispiel auf einigen niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts erkennen.<sup>4</sup> In Berlin wurde die Figur kurz nach ihrer Erwerbung von Michael Döbel d.J. in Marmor kopiert<sup>5</sup> und diente Andreas Schlüter als Vorbild für einige Cherubim an der Kanzel der Marienkirche. Originalgroße Teilrepliken in anderen Materialien, wie bei der Braunschweiger Bronzestatuette, waren anscheinend vor Duquesnoy noch nicht üblich. Gebräuchlich wurde diese Praxis eigentlich im Spätbarock.

Duquesnoy, der von seinen Zeitgenossen als „fattore di putti“ gepriesen wurde, erreichte in seinen zahlreichen Kinderfiguren eine neuartige bildnerische Qualität. Seine Schöpfungen zeichnen sich durch die Natürlichkeit ihrer Erscheinung und die Erfassung der bereits im Kindesalter ausgeprägten Individualität aus, sie distanzieren sich von jeglichem Genre. Nicht nur Studien nach der Natur und der Antike, sondern auch – wie Bellori in der Duquesnoy-Vita berichtet – Anregungen durch die Kindergestalten auf Tizians 'Bacchanal' (Prado, Madrid), die Duquesnoy zusammen mit dem mit ihm befreundeten Maler Nicolas Poussin studiert hatte, waren für sein 'Spezialthema' prägend.

Im Zusammenhang mit den zahlreichen Kinderfiguren auf Duquesnoys Relief mit dem schlafenden Silen lobte Sandrart dessen „große Wissenschaft der nackenden Leiber, besonders an Kindern und Knaben, die er ganz anmutig und artig, als ob es natürliches Fleisch wäre, gemacht... dann er dem Fleisch gleichsam ein bewegliches Leben gegeben.“<sup>6</sup> Bekannt ist auch, wie sehr Rubens die Kindergestalten Duquesnoys bewunderte. Er sagte von ihnen, daß man nicht wisse, „ob Natur oder Kunst sie gemacht haben, ob der Marmor sich zum Leben erweicht habe.“<sup>7</sup> Für Künstler waren Duquesnoys Kinderfiguren gesuchte Studienobjekte, nicht weniger begehrt waren sie bei Sammlern.

Duquesnoys Meisterschaft in der psychologischen Erfassung des Kindes veranschaulicht eindrucksvoll der mit leicht geöffnetem Mund gezeigte Kopf des Amor: Mit gesenkten Augenlidern blickt der Liebesgott auf das Messer, mit dem er den Bogen schnitzt. Durch die Reduzierung auf die Büstenform, die wohl auf den Künstler selbst zurückgeht, wird zwar der ursprüngliche Zusammenhang nicht mehr sichtbar, es entsteht jedoch das Idealbildnis eines auf sich selbst konzentrierten Kindes.<sup>8</sup>



Zu Kat. 104. F. Duquesnoy, Bogenschnitzender Amor, Marmor, Zustand vor 1945, Skulpturensammlung, Berlin (Foto Staatliche Museen zu Berlin)





Kat. 105

Auf Grund der hohen Qualität in Modellierung und Guß, die das Marmorvorbild sehr getreu und lebendig wiedergibt, kann davon ausgegangen werden, daß es sich bei der Braunschweiger Bronze um einen frühen, wohl unter Aufsicht des Künstlers entstandenen Guß handelt. In der Oberflächengestaltung steht die Büste den beiden Bronzefiguren des Apoll und Merkur in der Sammlung Liechtenstein sehr nahe.<sup>9</sup> Gravierend ist dagegen der qualitative Unterschied zu einer zweiten Büste nach dem gleichen Vorbild, die sich ebenfalls in der Braunschweiger Sammlung befindet (Kat. 105). Weitere Repliken der Büste in Marmor und Bronze sind bekannt.<sup>10</sup>

- 1 Demmler 1930, S. 403 f.; Fründt, E.: Der Putto von Duquesnoy – ein gerettetes Marmorbildwerk des Barock, in: Forschungen und Berichte 1990, S. 237 ff.
- 2 Sandrart 1925, S. 232
- 3 Fründt 1990; Ausst. Amsterdam 1992, Bd. 1, Nr. 253
- 4 Z. B. auf einem Gemälde von Jan Steen, die Familie van Goyen darstellend, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (M. Praz: Scene di Conversazione, Rom 1971, S. 208)
- 5 Boeck, W.: Eine Marmorarbeit des Berliner Hofbildhauers Michael Döbel, in: Berliner Museen 1933, S. 92 ff.
- 6 Sandrart 1925, S. 232
- 7 Brinckmann o. J., S. 219 f.; s. auch Fransolet 1942, S. 172, Nr. 174
- 8 Parmigianinos Gemälde des gleichen Themas (Kunsthist. Museum, Wien) zeigt dagegen einen älteren Knaben, der kokett aus dem Bild blickt.
- 9 Ausst. Frankfurt a. M. 1986, Nr. 5, 6
- 10 Z. B. ein Marmorexemplar in Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, Olsen 1980, S. 41); eine Bronze in Wien (Kunsthist. Museum, Planiscig 1924, Nr. 340).

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 127

## 105

Büste des Amor

NACH FRANÇOIS DUQUESNOY, Marmorfigur vor 1629  
Guß Niederlande, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 27,6 cm

Bronze, hellbraune Patina mit Resten dunkelbraunen Lacks.  
Auf der Rückseite eine runde Öffnung zur Befestigung.

Inv. Nr. Bro 128

In den Inventaren H 18 und H 29 möglicherweise als  
Nr. 110 der modernen Bronzen: „Ein Kinderkopf“ (H 29)

Die Bronzestatuette ist wie Kat. 104 eine Teilreplik von der lebensgroßen Marmorfigur des Bogenschnitzenden Amor von Duquesnoy (Skulpturensammlung, Berlin). Sie unterscheidet sich in der Modellierung, der Dickwandigkeit des Gusses und der Oberflächengestaltung erheblich von der anderen Büste, die wohl in Rom zu Lebzeiten des Künstlers entstanden ist. Im Gegensatz zu jener frisch modellierten Bronze sind hier die Haare schematisch durch Punktzierungen strukturiert, die Brustwarzen, die bei Kat. 104 deutlich gekennzeichnet sind, sind kaum erkennbar. In der Form des nur leicht variierten Büstenausschnitts steht die Replik dem Vorbild nahe, so daß davon auszugehen ist, daß sie nach einer Büste und nicht nach der Ganzfigur kopiert wurde.



Kat. 106



Aufgrund der Dickwandigkeit und der Oberflächengestaltung läßt sich die Bronze mit anderen Büsten der Braunschweiger Sammlung in Verbindung bringen (Kat. 144–147). Diese Güsse dürften in der gleichen niederländischen Werkstatt vermutlich im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Vielleicht handelte es sich dabei nicht um eine Werkstatt, die vorrangig auf den Guß von Bildwerken spezialisiert war, sondern um eine Glockengießerei, worauf sowohl die Wandstärke als auch die helle Legierung der Bronze schließen lassen.

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 128

## 106

Büste der Madonna

NACH FRANÇOIS DUQUESNOY, um 1630/40  
Guß Florenz, um 1700

H. 13,1 cm

Bronze, dunkler Lack über brauner Patina. Mit Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 47

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 163 der modernen Bronzen: „Kopf einer Madonna mit einem Schleier“ (H 29)

Mit fast geschlossenen Augen ist der Kopf der jungen Frau nach rechts gewendet. Ihr Hinterkopf wird von einem auf den Rücken fallenden Kopftuch verhüllt, um den Büstenausschnitt ist ein Gewand angedeutet.

Duquesnoys Biograph Bellori berichtet, daß der Künstler die Büste der Muttergottes und des Christusknaben als Gegenstücke geschaffen habe. Die Tonmodelle dieser Werke befanden sich in der Guardaroba des Kardinal Francesco Barberini. Silbergüsse, die nach diesen Modellen entstanden und vom Künstler eigenhändig nachgearbeitet wurden, gelangten in den Besitz der Königin von England und des Kardinals Camillo Massimi.<sup>1</sup> Diese Exemplare scheinen verloren zu sein, doch existieren Bronzegüsse, die auf Duquesnoys Originale zurückgehen. Ein solches Paar befindet sich zum Beispiel im Kunsthistorischen Museum in Wien.<sup>2</sup> Den Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts zufolge befand sich damals auch hier noch die zugehörige Christusbüste.<sup>3</sup>

Der unregelmäßige Büstenausschnitt mit dem zur Seite flatternden Tuch bei der Braunschweiger Bronze entspricht wohl kaum dem Prototyp Duquesnoys; überzeugender erscheint in diesem Detail das Wiener Exemplar. Eine vergoldete Variante der Madonnenbüste im Londoner Kunsthandel weist eine reichere Schulterdrapierung auf, die einer späteren Stilstufe entspricht.<sup>4</sup>

Der Braunschweiger Guß zeichnet sich durch harte Formen aus, dies gilt besonders für die scharfgratigen Stoffalten. In der Faktur, vor allem bei der Struktur der Haare, ist die Bronze dem in der Werkstatt Soldanis entstandenen Amphoraträger (Kat. 114) eng verwandt, somit ist anzu-

nehmen, daß auch die Madonnenbüste in Florenz um 1700 gegossen wurde.

Die Madonnenbüste steht Duquesnoys berühmter Susanna nahe, von der der Künstler selbst Büstenreduktionen schuf.<sup>5</sup> Beide Male ist auf ähnliche Weise der Kopf zur Seite gewendet und sind die fast geschlossenen Augen nach unten gerichtet. In ihrer dezenten Verbindung klassischer Formen mit verhaltenem Sentiment wurde die Susanna von den Zeitgenossen bewundert; gleiches dürfte für die häufig reproduzierte Madonnenbüste zugetroffen haben. Die Beliebtheit der Komposition bezeugt auch die Tatsache, daß nach dem Braunschweiger Exemplar von der Manufaktur Fürstenberg Porzellanabformungen hergestellt wurden.<sup>6</sup>

1 Bellori 1672, S. 341

2 Planiscig 1924, Nr. 341, 342; s. auch Fransolet 1942, S. 110

3 Nr. 161 der modernen Bronzen: „Kopf des Kindes Jesu“ (H 29)

4 Ausst. Paintings and Drawings, Sculpture, Works of Art. Chaucer Fine Arts, London 1989, Nr. 36

5 Schlegel 1978, Nr. 57

6 Ausst. Braunschweig 1989 (Fürstenberg), S. 107 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 47. – Ausst. Braunschweig 1989 (Fürstenberg), S. 107 ff.

## 107–109

Drei Frauenbüsten

NACH FRANÇOIS DUQUESNOY  
Guß Niederlande, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

## 107

Frauenbüste

H. 14,2 cm

Bronze, schwarze Lackpatina, Oberfläche leicht korrodiert. Mit mitgegossenem Zapfen an der Büstenvorderseite montiert.

Inv. Nr. Bro 60

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 27 oder 143 der antiken Plastiken: „Kopf eines Frauenzimmers von Bronze“ [27], „Ein Frauenzimmerkopf. Bronze“ (H 28)

## 108

Frauenbüste

H. 14,6 cm

Bronze, dunkler Lack über brauner Patina. Mit breitem Stift durch den Brustausschnitt montiert.

Inv. Nr. Bro 61

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 27 oder 143 der antiken Plastiken: „Kopf eines Frauenzimmers von Bronze“ [27], „Ein Frauenzimmerkopf. Bronze“ (H 28)





Kat. 107



Kat. 108

## 109

### Frauenbüste

H. 24,7 cm (inkl. mitgegossenem Sockel)  
 Bronze, braune Patina. Flickstelle an der rechten Wange.  
 Inv. Nr. Bro 63  
 In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die knapp unterhalb des Halses ausgeschnittenen Büsten zeigen eine junge Frau, die den Kopf leicht nach rechts geneigt hält. Ihre Augen sind halb geschlossen, die Haare am Hinterkopf sorgsam zu einem Knoten zusammengebunden. Die dritte Büste (Kat. 109) ist in den Proportionen ein wenig größer als die beiden übrigen, denen sie in der Komposition jedoch entspricht. Sie ist um eine Gewanddrapierung bereichert und auf einem mitgegossenen Bronze-sockel angebracht.

Die beiden ersten Büsten entstanden jeweils als Gegenstücke zu Teilrepliken der Hl. Bibiana von Gianlorenzo Bernini (s. Kat. 110–111). Bei den drei Bronzen scheint es sich um vereinfachte Varianten eines Bildwerks mit größerem Büstenausschnitt und Schulterdrapierung zu handeln, dessen Prototyp durch einige Gemälde des 17. Jahrhunderts dokumentiert ist. Gleich mehrfach hat sie der Maler Gabriel Metsu dargestellt: auf einem Bild in der Wallace Collection in London erkennt man sie als Gipsbüste im Hintergrund eines Interieurs, während sie auf einem

anderen Gemälde einer jungen Dame als plastische Vorlage für eine Zeichnung dient (National Gallery, London).<sup>1</sup> Auf einem 1750 entstandenen Gemälde von J.G. Fux ist eine Bildhauerwerkstatt dargestellt, in der ein Gehilfe gerade dabei ist, eine solche Büste zu kopieren (Abb. 18).<sup>2</sup> In vereinfachter Form weist die Frauenbüste, Kat. 109, mit ihrer Drapierung auf den Prototyp. Der modellhafte Charakter dieser Schöpfung Duquesnoys für Künstler späterer Generationen zeigt sich beispielsweise an der Reliquienbüste der Hl. Anastasia (Modell und Ausführung in Silber in Benediktbeuern), die der Münchner Bildhauer Johann Georg Greiff 1724/25 schuf, wobei er sich anscheinend am Vorbild Duquesnoys orientierte.<sup>3</sup> Die Braunschweiger Bronzen dienten auch als Vorbilder für Reproduktionen in Porzellan der Manufaktur Fürstenberg.

Zwar ist das Original der Frauenbüste nicht dokumentiert oder überliefert, doch läßt sich die Komposition Duquesnoy zuschreiben. In der Verbindung von klassischer Formauffassung und stimmungsvollem Sentiment ist sie mit Duquesnoys berühmter Susanna verwandt (S. Maria di Loreto, Rom).<sup>4</sup> Noch enger sind die Zusammenhänge mit Duquesnoys Madonnenbüste, die wie eine Variante erscheint (s. Kat. 106). Auch die Duquesnoy zugeschriebene Bronzefigur der Porcia in der Dresdner Skulpturensammlung erscheint gleichsam als eine Schwester der in der Büste dargestellten jungen Frau.<sup>5</sup> Ob es sich bei dieser um eine mythologische oder biblische Gestalt, um eine bestimmte Person oder um ein Idealporträt handelt, läßt sich allerdings derzeit nicht klären.





Kat. 109

Die ungewöhnliche Form der reduzierten Büstenreplik bei Kat. 107–108 erklärt sich durch die formale Angleichung an das Gegenstück, die Hl. Bibiana nach Bernini, die in vergleichbarem undrapierten Büstenausschnitt gezeigt wird. Bei der Bibiana handelt es sich um eine Replik nach einer lebensgroßen Statue. Offenbar entstand das in seinen Formen sehr konzentrierte Büstenpaar – Junge Frau und Bibiana – in erster Linie zur Veranschaulichung verschiedenartiger Stimmungen. Es könnte somit als Vorläufer der in Frankreich seit dem 18. Jahrhundert geläufigen „têtes d'expression“ angesehen werden.<sup>6</sup>

Die Braunschweiger Repliken dokumentieren die große Wertschätzung, die man Duquesnoys Schöpfungen im 17. Jahrhundert entgegenbrachte. Ebenso wird deutlich, inwieweit das Vorbild durch die Kopisten verändert bzw. mißverstanden werden konnte: Bei der Variante mit dem mitgegossenen Sockel ist der Frauenkopf steil aufgerichtet, so daß er nicht mehr zur Seite geneigt ist, wie es Duquesnoys Komposition entspricht. Auf Sockeln gleicher Art wurden posthum auch Duquesnoys Christus- und Madonnenbüste reproduziert.<sup>7</sup>

Die ersten beiden engstens verwandten Bronzegüsse dürften in der gleichen Werkstatt – zusammen mit den Bernini-Pendants (Kat. 110–111) – gegossen worden sein

(in der gleichen Werkstatt entstanden vermutlich auch die Teilreplik nach der Venus Medici, Kat. 152, und der kleinformatige Knabenhkopf, Kat. 151). Die gesockelte Frauenbüste scheint in der gleichen Zeit und ebenfalls in den Niederlanden gegossen worden zu sein, jedoch nicht in der gleichen Werkstatt.

- 1 Alpers, S.: *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, Abb. 145; Robinson, F. W.: *Gabriel Metsu*, New York 1974, Abb. 116.
- 2 Aukt. Neumeister, München, 18. 9. 1991, Nr. 409
- 3 Ausst. München 1976, Nr. 628
- 4 Franolet 1942, Taf. 18 f.
- 5 Franolet 1942, Taf. 13c, d
- 6 Vgl. hierzu: Kirchner, T.: *L'expression des passions*, Mainz 1991
- 7 Weihrauch 1967, Abb. 451f.

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 60, 61, 63.

## Gian Lorenzo Bernini

Als Sohn des Florentiner Bildhauers Pietro Bernini und einer Neapolitanerin wurde der Künstler 1598 in Neapel geboren. Schon in jungen Jahren erhielt er seine bildhauerische Ausbildung bei seinem Vater, der 1605 von Neapel nach Rom übersiedelt war. Für seinen ersten großen Mäzen und Auftraggeber, den Kardinal Scipione Borghese, schuf Bernini einige Werke in Marmor, u. a. den David und die Apoll-und-Daphne-Gruppe.

Der Universalkünstler Bernini, „das größte Genie seines Zeitalters“ (Schlegel), war nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Maler und Architekt ungemein schöpferisch tätig. Sein Œuvre umfaßt Werke verschiedenster Art: von Antiken-Restaurierungen über Bildnisbüsten bis hin zur Platzgestaltung vor St. Peter. Das bevorzugte bildnerische Material Berninis war der Marmor (z. B. Grabmonument Urbans VIII., St. Peter, Rom, 1628–47; Vierströmebrunnen, Piazza Navona, Rom, 1648–51).

Bronze verwendete Bernini bei dekorativen Werken, wie dem Baldachin in St. Peter, Rom, oder bei Bildnisbüsten. Die kleinformatigen Bronzearbeiten, die mit seinem Namen in Verbindung zu bringen sind, entstanden meist als spätere Kopien, Reduktionen oder Teilrepliken seiner hochgeschätzten Kompositionen, was zum Beispiel die beiden Büsten in der Braunschweiger Sammlung belegen. Bernini starb 1680 in Rom.

Literatur: Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Bernini. – Wittkower 1966. – Schlegel 1978. – Montagu 1989





Kat. 110



Kat. 111



Zu Kat. 110,111. G. L. Bernini, Hl. Bibiana, Marmor, S. Bibiana, Rom (Foto Anderson)

### 110–111

Zwei Frauenbüsten (Hl. Bibiana)

NACH GIANLORENZO BERNINI, Vorbild 1626 vollendet  
Guß Niederlande, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

### 110

Frauenbüste, Hl. Bibiana

H. 15,2 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina, Oberfläche teilweise korrodiert. Mit Zapfen durch den Büstenausschnitt montiert.

Inv. Nr. Bro 59

In den Inventaren H 18 und H 29 vielleicht als Nr. 98 der antiken Plastiken: „Kopf der Cleopatra. Bronze“ (H 29)

### 111

Frauenbüste, Hl. Bibiana

H. 14,9 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina, Oberfläche teilweise korrodiert. Mit angegossenem Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 62

In den Inventaren H 18 und H 29 vielleicht als Nr. 98 der antiken Plastiken: „Kopf der Cleopatra. Bronze“ (H 29)



Der Kopf einer jungen Frau über einem knappen Schulterausschnitt ist mit weit geöffneten Augen und leicht geöffnetem Mund nach oben gerichtet. Die Haare sind zu einem Knoten zusammengebunden, wobei einzelne Strähnen über die Schulter fallen.

Bei den Bronzebüsten handelt es sich um verkleinerte Teilrepliken nach Berninis erstem größeren religiösen Werk, der Marmorfigur der Hl. Bibiana in S. Bibiana in Rom, die 1626 vollendet war (Abb.).<sup>1</sup> Die Statue zeigt die Heilige, deren Gebeine 1624 gefunden worden waren, an eine Säule – dem Symbol ihres Martyriums – gelehnt, im Zustand himmlischer Verückung. „Er [Bernini] hat... den Typ des in seine Gedanken versunkenen, ein fernes, höheres Ziel suchenden und sein Martyrium annehmenden Menschen geprägt mit den hingebungsvoll ins Jenseits gerichteten Augen, sich selbst vergessend, halb geöffnet der Mund, in dem man den Hauch des Atems wahrzunehmen meint.“<sup>2</sup> In dieser Darstellungsform ist Bernini seinerseits Kompositionen des Malers Guido Reni verpflichtet.<sup>3</sup> Die beiden Braunschweiger Bronzebüsten reflektieren somit das künstlerische Ideal Berninis wie auch das von Reni. Gegenüber der reichen und detaillierten Haargestaltung von Berninis Marmorfigur erscheinen die Bronzebüsten deutlich reduziert; der Kopist konzentrierte sich auf den Gesichtsausdruck, der formelhaft zitiert wird.

Der pathetische Ausdruck der Büsten steht im Kontrast zu den sentimental, in sich gekehrten Köpfen des gleichzeitig in Rom tätigen Duquesnoy (Kat. 107–109). Wegen dieses Gegensatzes wurde vermutlich die Bibiana-Büste als Pendant zu Duquesnoys Frauenbüste ausgewählt. Diese Gegenstücke wurden nicht in Rom, sondern in den Niederlanden kombiniert und dort auch gegossen. Einen späteren Reflex dieser Kombination bildet ein Büstenpaar in Elfenbein in der Sammlung Liechtenstein, das sich noch mehr von Vorbildern entfernt.<sup>4</sup> Die Bronzen wurden von der Manufaktur Fürstenberg in Porzellan reproduziert.

1 Wittkower 1966, Nr. 20. Außer den Büsten gibt es auch kleinere Versionen der Ganzfigur in Bronze und Terrakotta: eine vielleicht nach einem Modell Berninis entstandene Bronze (Aukt. Christie's, New York, 2. 6. 1993, Important European Sculpture from the Collection of John R. Gaines, Nr. 221) sowie zwei Kopien in Terrakotta (Louvre, Paris; Ermitage, St. Petersburg: s. Ausst. Venedig 1992, Nr. 27).

2 Schlegel 1985, S. 125

3 Schlegel 1985

4 Ausst. New York 1985, Nr. 75, 76

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 59, 62

## 112

Jupiter mit Adler

ITALIEN, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Guß 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 19,7 cm

Bronze, Vorderseite feuervergoldet, Rückseite dunkelbrauner Lack über brauner Patina. Linker Arm angesetzt. Attribut in der Linken nicht erhalten. Vorn auf der Plinthe



Kat. 112

kleines rundes Loch. Mit Holzdübel befestigt.

Inv. Nr. Bro 110

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 40 der antiken Plastiken: „Statue des Jupiter mit dem Adler von Bronze u. verguldet“ (H 29)

Die stehende männliche Figur wird an der Rückseite von einer Drapierung hinterfangen, die durch einen Schulterriemen über der Brust gehalten wird. Während die Rechte an der linken Hüfte in das Gewand greift, ist die Linke, die ursprünglich ein Blitzbündel oder einen Donnerkeil hielt, leicht erhoben. Neben dem rechten Bein erscheint am Boden der aufblickende Adler. Die vorne gerundete Basis weist auf ihrer Oberfläche Punkturen auf, von denen sich der glatte Basisrand deutlich absetzt.

Die Statuette mit der Darstellung des Göttervaters dürfte nicht als autonome Kleinbronze konzipiert gewesen sein. Hierauf deutet die Gestaltung der Rückseite hin, die in skizzenhaftem Zustand belassen ist. Die Figur war also lediglich für die Frontalansicht konzipiert, vielleicht sollte sie in einer Nische aufgestellt werden. Die kleine Bronze könnte man sich als Schmuck eines Möbels, zum Beispiel eines Kabinettschranks, vorstellen, zusammen mit anderen Göttergestalten. Allerdings spricht die trotz des kleinen Formats durchaus monumentale Wirkung dafür, daß es sich



ursprünglich um ein Modell zu einer Großplastik gehandelt haben könnte. Auch ein solcher Zusammenhang böte eine Erklärung für die Skizzenhaftigkeit der Rückseite.

Eine Zeichnung des sonst unbekannten Bildhauers Heinrich Metzner aus dem 18. Jahrhundert, die sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, stellt einen Jupiter in enger Anlehnung an die Komposition der Braunschweiger Statuette dar. Die Göttergestalt unterscheidet sich darin, daß das Geschlecht durch eine Drapierung bedeckt ist. Der Beischrift auf diesem Blatt ist zu entnehmen, daß „dießes Bildt... 4 Schu lang“ sei und sich in Augsburg befände, während die Zeichnung in Nürnberg angefertigt wurde. Der Bildhauer Metzner bot einem Interessenten mit dieser Zeichnung eine lebensgroße Replik an: „dieß Bildt sol vermö(g) unserer abredt Lebens groß sein.“<sup>1</sup> Auszugehen ist also von einem ungefähr 1,20 m großen Vorbild in Augsburg, bei dem es sich sicherlich nicht um ein Werk Metzners handelte. Ob es diese verschollene Figur vom Schöpfer unserer Statuette stammt oder eine freie Kopie war, ist nicht zu klären.

Offenbar wurde die kleine Jupiterfigur sehr geschätzt, so daß man sie – auf der Vorderseite – sorgfältig überarbeitete. Die Oberfläche ist fein ziseliert, der Mantel durch Punzierungen strukturiert und schließlich ist die Statuette vergoldet worden.

Im Figurentyp, den gelängten Gliedmaßen und der verhaltenen Bewegung mit dem eleganten Hüftschwung, erinnert die Statuette an venezianische Bildwerke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besonders an Schöpfungen von Alessandro Vittoria. Stilistisch weist sie jedoch frühbarocke Formen auf, wofür vor allem die reiche Drapierung spricht.

Von der Jupiterfigur gibt es eine ähnliche Replik in englischem Privatbesitz.<sup>2</sup> Außerdem wurde die Komposition in kleinerer Ausführung in Elfenbein (ehemals Musée des Beaux-Arts, Lille) und Bronze (Liebieghaus, Frankfurt) nachgebildet.<sup>3</sup> Der Frankfurter Statuette fehlt die flüssige, bozzetthafte Modellierung. Auch wegen differierender Details – dem unförmigen Feigenblatt, dem Adler, der nicht nach oben blickt, dem angegossenen Akanthussockel – erweist sie sich als wenig ambitionierte, spätere Replik.

1 Heffels, M.: Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 1969, Nr. 212

2 Slg. Lord Methuën, Corsham Court, Foto im Kunsthist. Institut Florenz; s. Götz-Mohr 1988, S. 201

3 Götz-Mohr 1988, Nr. 79

Literatur: Riegel 1887, S. 258 f., Nr. 40

## 113

### Mariä Heimsuchung

ITALIEN, um 1700

H. 17,8 cm, Br. 13,5 cm

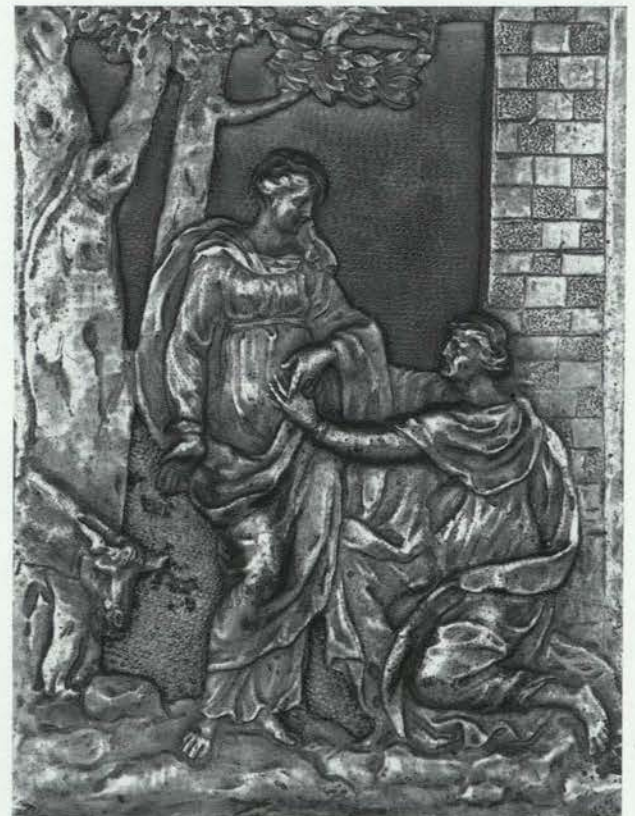
Bronze, feuervergoldet. Ausgeschnittener Hintergrund mit dünner gepunzter Silberfolie hinterlegt.

Inv. Nr. Bro 140

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 189 der modernen Bronzen: „Der Besuch der Maria bey der Elisabeth; ein verguldetes Basrelief 7 1/2 Zoll hoch u. 3 1/2 Z. breit“ (H 29)

Maria wendet sich der vor ihr knienden Elisabeth zu; beide Frauen sind in lange Gewänder und Mäntel gehüllt. Auf zarte Weise berühren sich die Hände vor dem Leib der Maria. Die Szene spielt im Freien, links erscheint vor Bäumen eine Kuh, rechts ist die Kante eines Hauses angedeutet.

Die Heimsuchung Mariä stellt die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth dar, wobei beide Frauen einander offenbaren, daß sie ein Kind erwarten. Maria wird Christus, die sehr viel ältere Elisabeth Johannes den Täufer gebären. Auf sprechende Weise wird die Begegnung in dem Relief anschaulich gemacht: durch den Blickkontakt und die subtile Gestik der Hände, vor allem die Berührung von Marias Leib. Deutlich wird die Dominanz der Marienfigur, vor der Elisabeth demutsvoll kniet.



Kat. 113



In flachem Relief wird die Figurengruppe in einem fast arkadischen Rahmen gezeigt. Die weichen, fließenden Formen und der Bildaufbau wirken malerisch. Durch kostbare Materialien – Gold und Silber – wird die feine Modellierung hervorgehoben. Ein besonderer räumlicher Effekt entsteht dadurch, daß der Hintergrund ausgeschnitten ist und sich kontrastreich in anderem Material – Silber – absetzt.

Das Relief, von dem kein weiteres Exemplar bekannt ist, dürfte in Oberitalien um 1700 entstanden sein.

Literatur: Riegel 1887, S. 140, Nr. 140

## Massimiliano Soldani Benzi

Soldani wurde 1656 in Montevarchi geboren. Nach einer Ausbildung als Zeichner hielt er sich von 1678–82 in Rom auf, wo er als Stipendiat des Großherzogs Cosimo III. de' Medici bei Ciro Ferri und Ercole Ferrata studierte. Die Herstellung von Münzen und Medaillen erlernte er von Pietro Travani.

1682 sandte Cosimo III. Soldani zur Weiterbildung nach Paris. Nach seiner Rückkehr leitete er vierzig Jahre lang die großherzogliche Münze in Florenz. Er war neben Giovanni Battista Foggini der führende Bildhauer des Hochbarock in Florenz, wobei er sich jedoch völlig auf die Bronzeplastik konzentrierte. Das Spektrum seiner Werke reicht von Medaillen bis zu großformatigen Altären (z. B. dem Hochaltar von S. Maria di Carignano in Genua, 1699). Seine Spezialität waren Antikenkopien, die er sowohl für Reisende der Grand Tour als auch für europäische Fürstenhäuser ausführte. Die Modelle des Künstlers, der 1740 in Petrolio bei Florenz starb, gelangten in den Besitz des Marchese Carlo Ginori, der sie in der Manufaktur Doccia in Porzellan reproduzieren ließ.

Literatur: Lankheit 1958. – Lankheit 1962. – Ausst. Gli ultimi Medici, Florenz 1974. – Schlegel 1978, S. 148 ff. – Lankheit 1982. – Ausst. Toronto 1988

### 114

#### Jüngling mit Vase

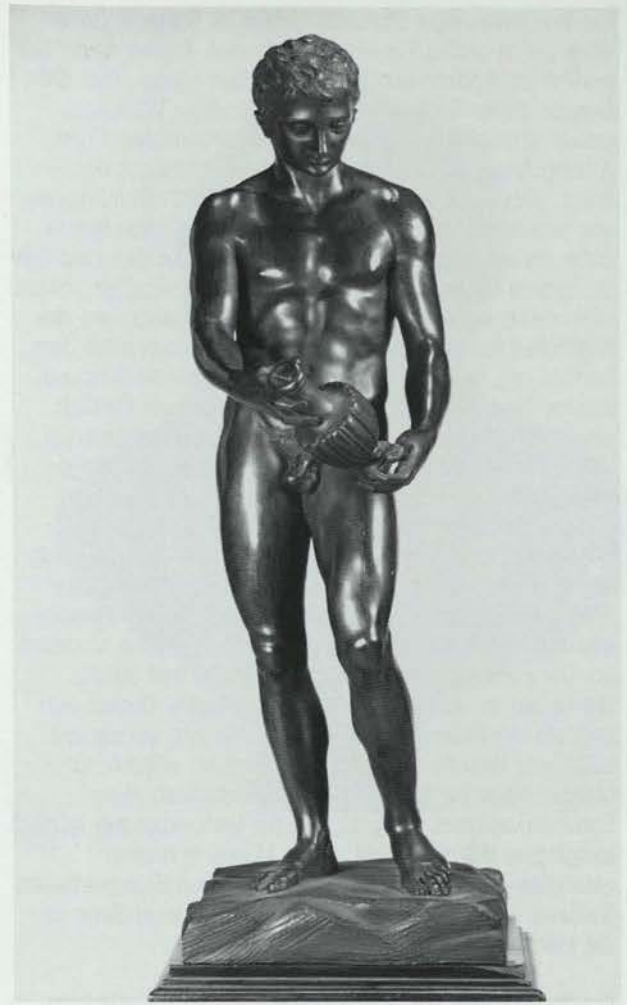
NACH EINER ANTIKENKOPIE VON MASSIMILIANO SOLDANI BENZI, Modell um 1700  
Guß wahrscheinlich Soldani-Werkstatt

H. 31,3 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer dünner Lack geringfügig abgerieben. Nähte an den Oberarmen sichtbar, mit Zwischenstück zusammengesetzt. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 27

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 141 der modernen Bronzen: „Eine nackte männliche Figur, welche mit beiden Händen ein Gefäß hält. 13 1/2 Zoll“ (H 29).



Kat. 114

Ein in leichtem Kontrapost stehender nackter Jüngling betrachtet eine Vase, die er mit beiden Händen vor seinem Körper hält. Die Figur ist auf einem fein strukturierten, rechteckigen Terrainsockel befestigt.

Die Kleinbronze ist eine Reduktion nach einer berühmten antiken Marmorfigur aus dem Besitz der Medici, die sich in den Uffizien in Florenz befindet.<sup>1</sup> Es handelt sich dabei um eine römische Kopie nach einem griechischen Original aus dem letzten Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. Bei der Figur in den Uffizien wurde in der Renaissance fälschlich eine Vase ergänzt; ursprünglich hielt der Jüngling ein Schabeisen in der rechten Hand, das er mit Daumen und Zeigefinger der Linken reinigte. Mit diesem Gegenstand hatte der Athlet zuvor seinen eingöhlten Körper nach vorausgegangenem sportlichem Wettkampf gereinigt, wie dies der berühmte Apoxyomenos (Schaber) des Lysipp zeigt, von dem es eine Marmorreplik im Vatikan gibt.



Die Braunschweiger Statuette gehört zu Soldanis Serie etwa gleich großer Figuren, vornehmlich Kopien nach berühmten Antiken aus der Medici-Sammlung. Über die Genese dieser Serie wie auch die damalige Werkstattpraxis sind wir durch den Briefwechsel zwischen Fürst Johann Adam von Liechtenstein und Soldani gut informiert.<sup>2</sup> Der Fürst wünschte von Soldani 1701 Reduktionen von antiken Skulpturen in gebranntem Ton, nach denen dann einheimische Bildhauer Steinfiguren für den Liechtensteinschen Garten in der Rossau bei Wien schaffen sollten. Gleichzeitig waren die Statuetten für die Ausstattung des fürstlichen Kunstkabinetts vorgesehen. Soldani teilte dem Fürsten mit, daß er selbst keine Zeit für die Ausführung solcher Modelle hätte, jedoch habe ein Gehilfe kürzlich eine solche Modellserie unter seiner Aufsicht angefertigt. Von diesen Modellen wurden Gipsnegativformen hergestellt, nach denen dann Statuetten in Wachs gegossen wurden, die an Stelle von Tonfiguren an den Liechtensteiner Hof gelangten. Gleichzeitig offerierte Soldani auch Bronzen nach diesen Modellen. Erst einige Jahre später – 1706 – wandte sich der Bildhauer erneut an den Fürsten und bot ihm abermals Bronzegüsse nach diesen Modellen an. Der Fürst reagierte jedoch ablehnend, weil solche Werke auf ihn keinen Reiz ausüben würden. Darauf entgegnete der Bildhauer, daß die Modelle jetzt verbessert seien und dem Fürsten bestimmt gefallen würden, im übrigen seien sie bestens für die Ausstattung eines Sammlerkabinetts geeignet. Wie die Verhandlungen letztlich ausgingen, läßt sich nicht genau klären. Immerhin gelangten – außer den zahlreichen anderen Bronzearbeiten Soldanis – zumindest zwei Statuetten aus jener Serie in die Liechtensteiner Sammlung.<sup>3</sup>

Die Reduktionen der Soldani-Werkstatt nach berühmten Meisterwerken waren sowohl bei fürstlichen Sammlern als auch bei kunstinteressierten Reisenden, die die Statuetten als Souvenir erwarben, beliebt. Eine Statuettenserie besaß zum Beispiel Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, wozu auch ein Exemplar des Vasenträgers gehörte, das wahrscheinlich mit der heute im Bayerischen Nationalmuseum, München, aufbewahrten Bronze identisch ist.<sup>4</sup> Nach dem Tod Soldanis gelangten die Gußmodelle seiner Statuetten in den Besitz des Marchese Ginori und wurden von dessen Porzellanmanufaktur in Doccia reproduziert.<sup>5</sup>

Die Wertschätzung der Bronzen Soldanis begründete sich besonders auf deren extrem feine und elegante Oberflächengestaltung, wozu die unverwechselbare transluzide goldbraune Patina beiträgt. Ein weiteres Charakteristikum zahlreicher Soldani-Bronzen sind die fein strukturierten Terrainsockel – entsprechend der Braunschweiger Bronze –, doch wurden gerade die Kleinbronzen häufig auch auf schlichte glatte Plinthen montiert.<sup>6</sup>

In der Oberflächengestaltung unterscheidet sich der Braunschweiger Guß von den als autograph geltenden Bronzen Soldanis: Im Gegensatz zu der Münchner Replik des Vasenträgers weist sie auf der gesamten Oberfläche deutlich sichtbare Feilspuren auf. Auch erscheint sie insgesamt hart in den Formen, was sich sowohl bei den Haaren als auch an anatomischen Details, besonders an der Physiognomie, erkennen läßt. Sie besitzt eine dunkle, matte, für Soldani ungewöhnliche Patina, die allerdings auch auf

einen späteren Eingriff zurückzuführen sein könnte. Die zuvor genannten Merkmale machen es unwahrscheinlich, daß die Braunschweiger Bronze von Soldani selbst ausgeführt wurde.

In einem Detail, der Kannellierung der Vase, unterscheidet sich die Braunschweiger Figur von den Bronzen in München und im Bargello, Florenz, bei denen das Gefäß aufwendiger dekoriert ist. Möglicherweise läßt sich diese Variation mit der zuvor erwähnten Briefstelle in Verbindung bringen, in der Soldani von überarbeiteten Modellen spricht. Demzufolge könnte die schlichtere Braunschweiger Bronze der früheren, ersten Fassung entsprechen. Auch die geringere Plastizität, worin sich die Braunschweiger Figur von den übrigen Repliken unterscheidet, könnte dafür sprechen, daß sie mit jener ersten, von einem Mitarbeiter geschaffenen Serie zusammenhängt.

- 1 Mansuelli 1958, Nr. 36
- 2 Ausführlich dazu: Lankheit 1958, S. 186 ff.; s. auch Ausst. Frankfurt 1986 a. M., S. 118 ff., 232 ff.; Ausst. Toronto 1988, S. 41ff.
- 3 Ausst. Frankfurt a. M. 1986, S. 232
- 4 Volk 1974, S. 72 f.; weitere Repliken s. Ausst. Toronto 1988, S. 41ff.
- 5 Lankheit 1982
- 6 Ausst. Toronto 1988, S. 41ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 257, Nr. 27. – Weihrauch 1956, S. 178. – Lankheit 1958, S. 198. – Jacob 1972, Nr. 29. – Avery 1976, S. 165 ff. – Ausst. Toronto 1988, S. 54

## 115–116

### Zwei Faunsbüsten

FLORENZ, WERKSTATT DES MASSIMILIANO SOLDANI (?), um 1700

### 115

Faunsbüste

H. 10,3 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack. Mit mitgegossenem Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 57

### 116

Faunsbüste

H. 10 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack. Wahrscheinlich mit mitgegossenem Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 58

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 109 und 110 der antiken Plastiken: „Ein Faunskopf. Bronze“ [109]. „Dito“ (H 29)

Die beiden in Büstenform dargestellten jugendlichen Faune sind weinlaubbekränzt. Ihre Schultern umgeben reichgefaltete Drapierungen. Bei Kat. 116 ist der Büstenteil rundplastisch ausgebildet.





Kat. 115



Kat. 116

Auf individuelle und originelle Weise wird in den kleinformatigen Büsten ein traditionsreiches Thema interpretiert. Mit ihren ausdrucksstarken, lächelnden Gesichtern und den Grübchen in den vollen Wangen strahlen die jugendlichen Begleiter des Bacchus Lebensfreude aus. Ungewöhnlich ist die akkurat gestaltete antike Drapierung, wie man sie sonst von Imperatorendarstellungen her kennt; dies steht in Kontrast zu den faunischen Gesichtern. Eine solche Gegenüberstellung, wie auch die Modellierung, Faktur und Patina der Bronzen deuten auf eine Entstehung während der Barockzeit hin.

Die Büsten fungieren in der Braunschweiger Sammlung als Gegenstücke, obwohl sie in ihrer Komposition nicht komplementär ausgerichtet sind. Vermutlich wurden sie nach dem gleichen Modell hergestellt, sie unterscheiden sich nur geringfügig voneinander. Abweichungen gibt es in der Kopfhaltung, der Haargestaltung und beim Weinlaub. Die vollrund gestaltete Büste, Kat. 116, ist allerdings prägnanter und differenzierter. Dies zeigt sich sowohl in der Physiognomie, als auch in der subtilen Haargestaltung mit vielfachen Unterschneidungen. Mit einer kleinteiligen Pünzierung ist die Drapierung strukturiert, wohingegen die andere Büste ein streifenförmig gemustertes Gewand besitzt.

Die Oberflächengestaltung von Kat. 116 erinnert an Bronzearbeiten aus der Werkstatt Massimiliano Soldanis, des führenden Bronzesculptors im Florentiner Barock. Bei seinen Bronzen handelt es sich oft um Kopien beziehungsweise Reduktionen nach antiken Bildwerken. Für die Braunschweiger Büsten läßt sich kein direktes Vorbild nachweisen. Offenbar sind hier antike Vorbilder frei verarbeitet worden. Einige weitere Repliken lassen sich nachweisen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ein Exemplar in der Galleria Estense, Modena, eines ehem. Slg. Goldschmidt-Przibram (Aukt. Muller, Amsterdam, 17.–19. 6. 1924, Nr. 45)

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 57, 58

# **117** Minerva

ITALIEN (FLORENZ ?), um 1700

H. 18,5 cm

Bronze, feuervergoldet. Die Lanze, ehemals in der Rechten, nicht erhalten. Gewindebohrung auf der Unterseite.

Inv. Nr. Bro 175



In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 41 der antiken Plastiken: „Statue der Pallas, 7 Z. hoch. Bronze und verguldet“ (H 29)

In eleganter Haltung stützt sich die mit Helm und Panzer bekleidete Frauengestalt mit der Linken auf den neben ihr stehenden Gorgonenschild, während die seitlich erhobene Rechte ursprünglich eine Lanze hielt. Auf der Rückseite geht der Panzer in ein auf den Boden fallendes Gewand über.

Die Darstellung der Kriegsgöttin erinnert in ihrem schönen Bewegungrhythmus, den gelängten Proportionen und dem kleinen Kopf an manieristische Kompositionen, die als Anregungen gedient haben könnten. Jedoch verweist die Gestalt des Panzers, der auf der Rückseite in ein üppiges Gewand übergeht, auf eine spätere Entstehungszeit. Im Gegensatz zu der überzeugenden Bilderfindung ist die Oberflächengestaltung insgesamt hart und summarisch.

Die Statuette dürfte ursprünglich nicht als Einzelfigur konzipiert gewesen sein; wahrscheinlich war sie Bestandteil eines größeren Ensembles, wohl als Dekorationselement eines prachtvollen Möbels.

Literatur: Riegel 1887, S. 267, Nr. 175. – Jacob 1972, Nr. 30



Kat. 117



Kat. 118

## 118

Imperatorenbüste

ITALIEN, um 1700

H. 11,6 cm

Bronze, braune Patina.

Inv. Nr. Abz 44

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der Imperator mit Lorbeerkranz erscheint in unregelmäßigem Büstenausschnitt. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet, die Brust wird von einer Rüstung bedeckt.

Der Dargestellte läßt sich nicht identifizieren, erinnert jedoch vage an Bildnisse des Augustus. Die kleine Büste könnte zu einer Serie der zwölf Imperatoren gehört haben, wie sie in einem anderen Beispiel in Braunschweig vorkam, jedoch nicht komplett erhalten ist (Kat. 123–128).

Die Form des unregelmäßigen, eckigen Büstenausschnitts, die Art der Ornamentik am Panzer, aber auch die Faktur sprechen für eine Entstehung in der Barockzeit, wahrscheinlich in Italien um 1700. Möglicherweise wurde ein älteres Vorbild variiert. Ähnliche Imperatorenbüsten kleinen Formats, allerdings in anderer Montierung, waren im Barock als Dekorationselement prachtvoller Möbel beliebt.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



### Willem van Tetrode

Tetrode wurde um 1525 vermutlich in Delft geboren. Während eines längeren Italienaufenthaltes arbeitete er 1545–49 in der Werkstatt von Benvenuto Cellini in Florenz. Dort war er an der Ergänzung eines antiken Torso zum Ganymed und am Sockel des Perseus beteiligt. 1551 zog er von Florenz nach Rom, wo er bei Guglielmo della Porta tätig war. Sein Stil ist von seinen beiden italienischen Lehrern beeinflusst. Tetrodes erster bekannter Auftrag war eine Serie von Antikenreduktionen zu einem *'scrittoio signorile'* für Gianfrancesco Orsini, Graf Pitigliano. Diese Bronzen gelangten jedoch nicht zum Auftraggeber, Tetrode schenkte sie später Cosimo I. de' Medici. Sie sind im Bargello, Florenz, erhalten: Apollo vom Belvedere, sogen. Antinous, Herkules Farnese, die Dioskuren und die Venus Medici.<sup>1</sup>

1567 kehrte Tetrode nach Delft zurück, wo er den großen Hauptaltar und einen zweiten Altar für die Oude Kerk ausführte, beide fielen schon 1573 einem Bildersturm zum Opfer. Tetrode arbeitete 1574/75 in Köln, wohl im Dienst des Erzbischofs Salentin von Isenburg. Für den Ratsherrn Peter Therlaen schuf er mehrere Bronzen, die nicht erhalten, jedoch durch Stiche von Adriaen de Weerts überliefert sind. Weiteren Aufschluß über Figuren Tetrodes gibt ein Inventar des Delfter Silberschmiedes Thomas Cruse<sup>2</sup>, in dem mehrere Arbeiten des Bildhauers aufgeführt werden, darunter ein Bacchus, von dem sich Exemplare im Fitzwilliam Museum in Cambridge und im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, befinden. Vor 1588 muß er gestorben sein.

<sup>1</sup> Massinelli 1991, S. 88 ff.

<sup>2</sup> Bredius 1917, S. 1456 ff.

Literatur: Devigne 1939. – Weihrauch 1967, S. 344 f. – Appel 1983, S. 39 ff. – Radcliffe 1985. – Nijstad 1986. – Ausst. Amsterdam 1986, Nr. 357,4–361. – Massinelli 1991, S. 88 ff.

### 119

Merkur

WILLEM VAN TETRODE, um 1560

H. 17,7 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunkelbraunen Lacks. An der rechten Seite des Helms kleine Kerbe zur Montierung der Flügel. Linker Unterarm mit Beutel und Caduceus ergänzt. Mit einem angelöteten Stift unter dem rechten Fuß befestigt. Inv. Nr. Bro 96

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Das linke Bein erhoben und auf dem rechten Fuß balancierend blickt der Götterbote zu seiner erhobenen Linken, mit der er einen Geldsack hält. Mit der gesenkten Rechten umgreift er den Caduceus, auf dem Kopf trägt er einen Hut, dem die Flügel fehlen.

Bei dieser fein und gleichzeitig äußerst lebendig modellierten Figur handelt es sich vermutlich um ein kleines Modell für Tetrodes Merkur-Statuette (s. Kat. 120). Sie entspricht in ihrer Komposition weitgehend der größeren Fassung, unterscheidet sich allerdings in den schlankeren Proportionen, der weniger ausgeprägten Muskulatur und der Haltung des Kopfes. Die Attribute Beutel und Caduceus sind bei der Braunschweiger Statuette ergänzt und dürften bei einem kleinen Modell kaum so detailliert – wenn überhaupt – vorhanden gewesen sein.

Neben dem Braunschweiger Exemplar gibt es noch weitere zum Teil leicht variierte Fassungen (zwei Skulpturensammlung, Berlin, eine im Bayerischen Nationalmuseum, München).<sup>1</sup> Vergleichbare kleine Modelle dürften in der italienischen Renaissanceskulptur nicht selten den größeren Versionen vorausgegangen sein, doch haben sich nur wenige in Bronze gegossene Beispiele erhalten. In der Braunschweiger Sammlung gibt es allerdings ein vergleichbares, etwa gleichzeitig in Florenz entstandenes Werk, die kleine Bacchus-Statuette Giambolognas, die sowohl in ihrer Größe als auch in der lebendigen Modellierung mit dem zierlichen Merkur Tetrodes verwandt ist (Kat. 49).





Kat. 119



In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 48 der modernen Bronzen: „Merkur mit dem Stabe. 22 Z. hoch“ (H 29)

Steil aufgerichtet balanciert der unbekleidete jugendliche Götterbote mit dem vorderen Teil des rechten Fußes auf einer nahezu quadratischen Erdscholle, die mit stilisierten Grasbüscheln bewachsen ist. In der rechten Hand hält er den Caduceus, in der über den Kopf erhobenen Linken eine Schriftrolle. Das linke Bein wird seitlich nach oben gehoben. Der Flügelhut ist mit Ranken verziert.

Die Braunschweiger Bronze ist eine Replik einer Statuette im Bargello, Florenz, die von Radcliffe überzeugend Willem van Tetrode zugeschrieben wurde.<sup>1</sup> Diese Figur kann nicht zu der Serie von Antikenkopien im Bargello gehören<sup>2</sup>, die Tetrode um 1560 ursprünglich für Gianfrancesco Orsini, Graf Pitigliano, schuf, da sie kein klassisches Vorbild kopiert und im Format kleiner ist als die Bronzen der Serie. Der Künstler hatte jene Antikenkopien Cosimo I. de' Medici geschenkt und damit wohl Hoffnungen für seine



Kat. 120



Kat. 119

1 Bode 1930, Nr. 162 f.; Weihrauch 1956, Nr. 113

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 96. – Bode 1930, S. 35. – Weihrauch 1956, S. 90 f.

## 120

### Merkur

NACH WILLEM VAN TETRODE, Modell um 1560  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-  
Werkstatt

H. 54,4 cm, 51,3 cm (bis Flügel des Hutes)  
Bronze, hellbraune Patina, darüber Reste braunen Lacks.  
Figur getrennt gegossen, in eingetiefte Plinthe einge-  
schraubt. Linker Arm mit zwei Klammern angesetzt, wahr-  
scheinlich alte Bruchstelle. Rechter Arm über Ellenbogen  
separat gegossen, angestiftet. Caduceus angeschraubt.  
Inv. Nr. Bro 97



zukünftige Karriere verbunden, was ein Bittbrief von 1562 an Cosimo erkennen läßt.<sup>3</sup> Es ist möglich, daß die Merkur-Statuette in diesem Zusammenhang als Auftragswerk Cosimos entstanden ist. Damit hätte sich Tetrode gleichsam im Wettbewerb mit seinem noch relativ unbekannten Landsmann Giambologna befunden, der 1562 den Auftrag für seine erste Merkurfigur – ursprünglich für Bologna – erhalten hatte. Eine Kopie der berühmten späteren Merkur-Fassung Giambolognas, ebenfalls aus der Turkelsteyn-Werkstatt stammend, ist in der Braunschweiger Sammlung vorhanden (Kat. 58).

Giambolognas Merkurfiguren sind in deutlicher Vorwärtsbewegung gezeigt, während Tetrodes Statuette so erscheint, als ob sie senkrecht niedergesunken wäre und gerade den Erdboden berühren würde. Diese Idealfigur eines Jünglings gleicht mehr einer Engelsgestalt als dem Gott des Handels.

Offenbar waren der Merkur-Statuette Tetrodes kleinere plastische Entwürfe vorausgegangen, von denen die Braunschweiger Sammlung ein Exemplar besitzt (Kat. 119). In diesen Vorstudien zeigt sich Tetrode noch deutlicher vom Stil Cellinis geprägt, in dessen Werkstatt er einige Jahre gearbeitet hatte. In der großen Ausführung hingegen kommt die Herkunft des gebürtigen Niederländers zum Ausdruck. Auffallend ist die kleinteilige Muskulatur des kräftigen Oberkörpers. Darin stimmt das Original im Bargello mit einer bewegteren Variante überein, die ebenfalls von Tetrode stammen muß (Louvre, Paris, und Rijksmuseum, Amsterdam).<sup>4</sup>

In der Modellierung unterscheidet sich die Braunschweiger Kopie deutlich von dem zugrundeliegenden Vorbild im Bargello. Die Formen sind verschliffen und wenig artikuliert. Physiognomische Details, die Faktur und auch die Plinthe machen es sehr wahrscheinlich, daß die Braunschweiger Bronze ein Produkt der Turkelsteyn-Werkstatt ist. Es muß allerdings offen bleiben, ob der Gießer ein Originalmodell von Tetrode benutzt haben könnte; von dem Delfter Silberschmied Thomas Cruse ist bekannt, daß er Modelle des Bildhauers besessen hat, die später in andere Ateliers gelangt sein könnten.

1 Radcliffe 1985, S. 104 f. Eine weitere Replik, die sich in ihrer Faktur von dem Braunschweiger Exemplar deutlich unterscheidet, war 1990 im Kunsthandel (Aukt. Sotheby's, London, 5. 7. 1990, European Sculpture and Works of Art, Nr. 113); ein Variante mit dem Haupt des Argus in der Linken befand sich in der Sammlung Hainauer in Berlin (Bode 1897, S. 23).

2 Massinelli 1991, S. 88 ff.

3 Bertolotti 1880, S. 231f.

4 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 199 (Zuschreibung an Elias de Witte, gen. Candido)

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 97

## 121

### Schreitender Panther

NACH WILLEM VAN TETRODE (?)

Guß Niederlande, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 18,3 cm, L. 33,2 cm

Bronze, rotgoldener Firnis über brauner Patina. Unter den aufstehenden Füßen mitgegossene Zapfen.

Inv. Nr. Bro 355

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 69 der modernen Bronzen: „Ein Leopard“ (H 29)

Ein schreitender Pantier mit erhobenem Haupt hält seine linke Vorderpfote erhoben.

Die Komposition des Schreitenden Panthers, die sich wahrscheinlich an antiken Vorbildern, vielleicht Kleinbronzen, orientiert<sup>1</sup>, war lange Zeit sehr beliebt und wurde an verschiedenen Orten zum Teil erheblich variierend reproduziert. So gibt es im Unterschied zur Braunschweiger Bronze Exemplare mit kräftiger artikulierter Muskulatur. Die Repliken differieren auch in der Kopfhaltung, einige haben das Maul fauchend geöffnet. Unterschiede gibt es darüber hinaus in der Haltung des Schwanzes, der bei den lebendiger modellierten Exemplaren meist effektiv nach oben gebogen ist. Einige Güsse dieses zuletzt genannten Typs (The Toledo Museum of Art<sup>2</sup> und Louvre, Paris) sind aus mehreren Teilen zusammengesetzt, was eine Entstehung vor dem 18. Jahrhundert unwahrscheinlich macht.

In der älteren Literatur wurde die Komposition meist als italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts angesehen.<sup>3</sup> Weihrauch wies darauf hin, daß ein entsprechendes Modell in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der römischen Werkstatt der Zoffoli reproduziert wurde.<sup>4</sup> Noch im 19. Jahrhundert wurde der Panther hergestellt, was eine Version in Zink belegt, die von der Manufaktur Mädesprung im Harz hergestellt wurde (Privatbes., Berlin).

Das Braunschweiger Exemplar entspricht im Typus – besonders hinsichtlich des gesenkten Schwanzes – einer Figur, die auf der 1710 entstandenen graphischen Darstellung der Sammlung Girardon zu erkennen ist.<sup>5</sup> Es ist jedoch anzunehmen, daß das Modell bereits früher entstand. Die manierierten, kraftvollen Formen deuten am ehesten auf einen niederländischen Künstler hin, vielleicht Willem van Tetrode. Dieser rezipierte antike und zeitgenössische Vorbilder, die er durch seinen langjährigen Italienaufenthalt kannte, und setzte sie in eine individuelle Formensprache um. Elegant, aber zugleich kraftvoll und pathetisch erscheinen seine pointierten Kompositionen.<sup>6</sup> Für Tetrodes Autorschaft könnte auch die Tatsache sprechen, daß im Inventar des Delfter Goldschmiedes Thomas Cruse ein 'Tiger' unter seinem Namen aufgeführt ist.<sup>7</sup>

Das Braunschweiger Exemplar ist sehr fein in der Ausführung. Anscheinend war das zugrundeliegende Modell etwas deformiert; dies zeigt sich daran, daß die Beine nicht anatomisch korrekt durchgestreckt sind, sondern schräg den Boden berühren, so daß die Zapfen unter den Füßen zum Teil sichtbar bleiben. Hierdurch wird die Spannung der Komposition reduziert. Dieses Detail legt nahe, daß es sich bei der Braunschweiger Bronze kaum um ein Original handeln kann. In der Oberflächenbeschaffenheit und auch in der Qualität des Gusses läßt sie sich mit einigen anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung in Verbindung bringen: Einem kleinen Pferd (Kat. 128), dessen Standbeine ebenfalls nicht durchgestreckt sind,





Kat. 121





Kat. 122



und auch den Imperatorenbüsten (Kat. 122–127). Letztere besitzen maskenartige Schmuckelemente, die motivisch und stilistisch an den Panther erinnern. Eine genaue Lokalisierung dieser Güsse ist schwierig; sicherlich entstanden die Bronzen nördlich der Alpen, wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden.

- 1 S. z. B. De Ridder 1913, Nr. 912–914
- 2 Ausst. Cleveland 1975, Nr. 163 (mit Auflistung zahlreicher Repliken). Sehr qualitativ erscheint eine kleinere vergoldete Version in spiegelbildlicher Ausrichtung mit kurzem Schwanz (Aukt. Sotheby's, London, 9. 4. 1962, Nr. 70).
- 3 Bode 1907–12, Bd. 3, Taf. 248; Planiscig 1930, Abb. 146
- 4 Weihrauch 1967, S. 435
- 5 Souchal 1973, S. 44 f., Abb. 44. Ein entsprechendes Exemplar befand sich 1991 im Londoner Kunsthandel (Auersperg, J.: *European Sculpture. 1580–1850*, Nr. 4).
- 6 S. auch die Graphiken nach verschollenen Werken, Hollstein 1949 ff., Bd. XXIX, S. 201 ff.
- 7 Nijstad (1986, S. 273, Nr. 19) bezog diese Angabe auf den schreitenden Panther.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 122

Herkules Pomarius

NIEDERLANDE, um 1600

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 42,1 cm (ohne Plinthe 39,5 cm)

Bronze, rotgoldbraune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Keule getrennt gegossen, eingeschraubt. Plinthe getrennt gegossen, Figur mit zwei Schrauben darauf montiert.

Inv. Nr. Bro 360

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 158 der modernen Bronzen: „Herkules 18 Z. hoch“ (H 29)

Der nackte Heros steht breitbeinig auf zwei kleinen Erhebungen über der felsigen Plinthe. In der Linken hält er hinter dem Rücken die Äpfel der Hesperiden; die seitlich ausgestreckte Rechte umfaßt die Keule. Der Kopf mit dem kurzen, gelockten Haar ist energisch nach links gewendet.

Die Herkulesfigur kopiert und variiert eine etwas ältere Bronze, von der drei Güsse bekannt sind: Die 1968 aus dem Amsterdamer Rijksmuseum gestohlene Figur, ein Exemplar in der Abbott Guggenheim Collection und eines in Privatbesitz.<sup>1</sup>

Der Herkules Pomarius wurde 1978 dem Bildhauer Willem van Tetrode (s. Kat. 119–121) zugeschrieben.<sup>2</sup> Dabei identifizierte man die Figur mit dem „groten Hercules van W. Tettero“, der im Inventar des Delfter Goldschmiedes Thomas Cruse aufgeführt wird.<sup>3</sup> Für diese Identifizierung soll unter anderem sprechen, daß die Bewegung der Bronzefigur einem Stich von Hendrik Goltzius gleicht, der „De Grote Hercules“ betitelt ist. Im Cruse-Inventar wurde jedoch vermutlich nicht auf den Titel der Figur verwiesen, sondern auf ihre Größe. Es muß sich um eine Figur gehan-

delt haben, die größer war als die übrigen Statuetten; dies trifft auf den Typ des Herkules Pomarius nicht zu. Es ist deshalb wahrscheinlicher, daß im Inventar des Goldschmiedes eine Kopie des Herkules Farnese aufgeführt war. Eine solche, 64 cm hohe Figur von Tetrode ist zusammen mit einer spiegelbildlichen Variante im Bargello, Florenz, erhalten.<sup>4</sup>

Im Vergleich mit der Figurenserie Tetrodes im Bargello, seinem Bacchus in Cambridge<sup>5</sup> und dem Merkur (vgl. Kat. 119–120) erweist sich der Herkules Pomarius als ein von Tetrode beeinflusstes, aber nicht ihm zuzuschreibendes Werk. Trotz kräftiger Kennzeichnung der Muskeln besitzen die für den Bildhauer gesicherten Figuren langgestreckte Oberkörper; der Herkules Pomarius dagegen hat einen Corpus, der wie zusammengestaucht wirkt und fast so breit wie hoch erscheint. Die elegante, flüssige Bewegung der Figuren Tetrodes fehlt ihm genauso wie deren räumliche Komposition. Herkules schreitet nicht von hinten nach vorne, sondern ist flächig und frontal mit parallel stehenden Beinen aufgebaut. Statt der für Tetrodes Figuren typischen Kennzeichnung des Rippenbogens wie eine Art Perlenschnur erscheinen rechtwinklige Muskelstrukturen. Tetrode hatte das Thema des breitbeinig stehenden muskulösen Männeraktes in einer verschollenen, aber durch einen Stich von Adriaen de Weert dokumentierten Jupiterfigur aufgegriffen: Arm- und Beinhaltung sind hier räumlich komponiert, der detailreich durchmodellerte Oberkörper ist langgestreckt.<sup>6</sup>

Die früher gängige Einordnung des Herkules Pomarius als eine Figur, die von Werken Hendrick Goltzius“ beeinflusst ist<sup>7</sup>, erscheint – vor allem auch wegen der Qualität der Graphiken – überzeugender als ein umgekehrtes Verhältnis.<sup>8</sup> Eine Datierung „um 1600“ (statt zu Lebzeiten Tetrodes, der nach 1574 nicht mehr dokumentiert ist) paßt besser zu der kraftvollen frühbarocken Statuette.

Der Typ des Herkules Pomarius wurde wenige Jahrzehnte nach seiner Entstehung in der Werkstatt Caspar von Turkelsteyns nachgegossen. Offensichtlich hatte man Schwierigkeiten mit der Haltung der Figur, durch kleine Erdhügel unter den Füßen wollte man sie wohl stabilisieren; dennoch ist der Oberkörper bedenklich nach hinten geneigt. Zur weiteren Sicherung wurde noch eine Terrainplinthe anmontiert, die ganz anders modelliert ist als die Erdhügel. Neben harten Steinstrukturen weist sie stilisierte Pflanzen auf, wie man sie von Plinthen anderer Turkelsteyn-Güsse kennt (Kat. 120). Auch die Gestaltung der Ohren und der Augen spricht für diese Gießwerkstatt. Geändert wurde die Haltung des rechten Armes: Die Keule weist nun nach außen; bei den früheren Güssen dagegen führte sie zum Körper zurück, wodurch die Komposition geschlossener erscheint.

- 1 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 200; Ausst. San Francisco 1988, Nr. 39; Ausst. Amsterdam 1986, Nr. 360
- 2 Ausst. Wien 1978, Nr. 87b (A. Radcliffe, C. Avery); Radcliffe 1985, S. 100 ff.
- 3 Bredius 1915–22, Bd. IV, S. 1456 ff.
- 4 Massinelli 1991, Abb. 74 u. 76 (seitenverkehrt)
- 5 Massinelli 1991, S. 88 ff.; Radcliffe 1985, Abb. 1
- 6 Nijstad 1986, Nr. 11, Abb. 6; Hollstein ad vocem Tetrode, Nr. 7





Kat. 124



Kat. 123

- 7 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 200; Weihrauch 1967, S. 3606  
 8 Radcliffe 1985, S. 105, Abb. 5, 7; Ausst. San Francisco 1988, Nr. 39. Hinweise auf mögliche italienische Anregungen s. Theuerkauff 1969, S. 352

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Krahn 1990, S. 1216, Abb. 8

### 123–128

Imperatorenbüsten

NIEDERLANDE, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

### 123

Julius Caesar

H. 16,6 cm

Bronze, braune Patina. Auf der Vorderseite des Sockels die eingestichelte Inschrift: JULIUS CAESAR und die Zahl 7,

164

darunter das Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 164. An der Rückseite im Innern die Nummer 7.  
 Inv. Nr. Bro 328

### 124

Claudius

H. 16,3 cm

Bronze, braune Patina. Auf der Vorderseite des Sockels die eingestichelte Inschrift: CLAUDIUS und die Zahl 12, darunter das Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 169.

Inv. Nr. Bro 329

### 125

Otho

H. 16,4 cm

Bronze, braune Patina. Auf der Vorderseite des Sockels die eingestichelte Inschrift: OTTO und die Zahl 6, darunter das





Kat. 125



Kat. 126

Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 174.  
Inv. Nr. Bro 332

## 126

Vitellius

H. 15,6 cm

Bronze, braune Patina. Am unteren Rand des Sockels die in Einzelbuchstaben eingeschlagene Inschrift: VITELLIUS, darüber das Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 173.

Inv. Nr. Bro 331

## 127

Sogenannter Vitellius

H. 16,3 cm

Bronze, braune Patina. Auf der Vorderseite des Sockels die eingestichelte Inschrift: VITELLIUS und die Zahl 8, darunter das Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 171.

Inv. Nr. Bro 330

## 128

Domitianus

H. 16,3 cm

Bronze, braune Patina. Auf der Vorderseite des Sockels die eingestichelte Inschrift: DOMITIANUS und die Zahl 10, darunter das Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 175.

Inv. Nr. Bro 333

In den Inventaren H 18 und H 29 unter den Nrn. 164–175 der modernen Bronzen: „Zwölf kleine Büsten der zwölf ersten Römischen Kayser“ (H 29)

Imperatoren-Serien erfreuten sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Die Lebensbeschreibung der ersten zwölf römischen Imperatoren – 'De vite XII Caesarum' – von Caius Suetonius, dem Sekretär Kaiser Hadrians, war der Ausgangspunkt für die Darstellung jener zwölf Herrscher. Dabei wurde der – heiligen – Zwölfzahl eine Bedeutung zugemessen. Als Bildquellen für die Imperatorenporträts dienten vor allem Münzen. Von großem Einfluß war die 1548 erstmals erschienene Sammlung von Bildnissen und Viten der Imperatoren von Enea Vico.<sup>1</sup>





Kat. 128



Kat. 127

In den verschiedensten Medien wurden Imperatorenserien dargestellt: in der Plastik als Relief oder Plakette<sup>2</sup>, als Büste oder Statuette.<sup>3</sup> Bildhauer der Spätrenaissance nahmen sich häufig dieses Themas an, so ist eine Serie für Guglielmo della Porta dokumentiert, wie auch für seinen Schüler Willem Tetrode, dessen Büstenfolge offensichtlich im Bargello, Florenz, erhalten sind.<sup>4</sup> Tetrodes Modelle befanden sich 1624 im Nachlaßinventar des Goldschmiedes Thomas Cruse und könnten in den Niederlanden weiter reproduziert worden sein. Die beiden reisenden Brüder Zacharias Conrad und Johann Friedrich Armand Uffenbach, die auch die Sammlung von Anton Ulrich in Salzdahlum besichtigt hatten, erwarben zum Beispiel 1710 in Leiden nach vorheriger Bestellung eine Serie von zwölf kleinen Kaiserbüsten bei einem Gipsgießer, der die Imperatoren auch in Monumentalformat 'auf Lager' hatte.<sup>5</sup>

Die Braunschweiger Serie, die ursprünglich zwölf Köpfe umfaßte und somit nur zur Hälfte erhalten ist, unterscheidet sich deutlich von Tetrodes Büsten. Die Drapierungen, das Relief der Panzer oder auch die Lorbeerkränze sind viel plastischer, aber auch summarischer gestaltet. Die mitgegossenen Sockel zeigen barocke Formen mit einer Kartusche, die den Namen des jeweiligen 'Cesaren' aufnimmt.

Anders als Tetrode, der sich bemühte, zwölf unterscheidbare historische Physiognomien wiederzugeben, kümmerte sich der Modelleur der Braunschweiger Serie kaum mehr um die Vorbilder. Nur die Büste des Vitellius erinnert vage an die überlieferten feisten Züge des Kaisers. Ein zweiter Kopf ist jedoch durch Inschrift als Vitellius bezeichnet. Die übrigen fünf Köpfe sind unabhängig von Antikendarstellungen; die Beliebigkeit ist auf die Spitze getrieben, indem drei Büsten – Caesar, Octavian und der sogen. Vitellius – den gleichen Kopf aufweisen und sich nur im Büstenausschnitt unterscheiden, der den Bildhauer mehr zu individueller Gestaltung reizte, als die Gesichter. Die Serie demonstriert, daß es hier kaum mehr auf den Antikenbezug, sondern vor allem auf die dekorative Wirkung ankam; dementsprechend sorgfältig wurden auch die Güsse ausgeführt. Sie könnten aus der gleichen Werkstatt stammen wie einige Tierfiguren (Kat. 121, 129, 130).

1 Massinelli 1991, S. 96

2 Ausst. Schallaburg 1976, Nr. 180 ff.

3 Planiscig 1942, Nr. 28 f.

4 Massinelli 1991, S. 96 ff.

5 „Er hatte auch die zwölf erste Römische Kayser in Brustbildern bey drey Schuh hoch davor er aber weiß zwey und siebenzig und bronziert hundert und zwanzig Gulden forderte.“ (Uffenbach 1753, Bd. 2, S. 395)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



## 129

### Schreitendes Pferd

NIEDERLANDE, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 15 cm, L. 14,8 cm

Bronze, helle Patina, Reste von braunem Firnis. Auf beiden Seiten des Körpers runde Flickstellen in dunklerem Bronzeton (ehemals Kernhalter). Schweif separat gegossen, eingeschraubt. Mit zwei mitgegossenen Zapfen montiert. Zwei Beine verbogen.

Inv. Nr. Bro 316

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 87 der modernen Bronzen: „Ein Pferd“ (H 29)

Das Pferd mit hochgerecktem, leicht nach links gewendetem Kopf und geöffnetem Maul hat im Schritt das linke Vorder- und das rechte Hinterbein erhoben.

Die sorgfältig modellierte und ausgearbeitete Bronze geht in der Komposition auf die berühmten Pferde von San Marco in Venedig zurück (s. Kat. 8). Der Guß entstand vermutlich in der gleichen Werkstatt wie das kleinere Pferd (Kat. 130) und der Schreitende Panther (Kat. 121), wie bei jenen sind die Beine leicht verbogen, so daß die Füße nicht waagrecht aufsetzen.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Ausst. Cloppenburg 1977, Nr. 11



Kat. 129

## 130

### Schreitendes Pferd

NIEDERLANDE, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 11,4 cm, L. 10,5 cm

Bronze, rotbrauner Firnis über heller Patina. Schweif separat gegossen, angestiftet. Mit zwei mitgegossenen Zapfen befestigt. Auf dem Bauch Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit alter Inventarnummer: Nro. 33

Inv. Nr. Bro 305

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 33 der modernen Bronzen: „Ein kleines Pferd“ (H 29)

Das kleine Pferd, das das rechte Vorder- und das linke Hinterbein erhoben hat, weist einen langen hängenden Schweif auf.

Die fein und detailliert ausgearbeitete Bronze könnte in der gleichen, vermutlich niederländischen Werkstatt entstanden sein wie ein etwas größeres Pferd (Kat. 129) und der Schreitende Panther (Kat. 121). Vielleicht benutzte der Modelleur ein italienisches Vorbild aus der Zeit um 1600. Zwei Repliken der Pferdefigur befinden sich im Louvre, Paris.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 130



NACH EINEM NIEDERLÄNDISCHEN ODER FLORENTINISCHEN VORBILD, um 1600  
Guß nordalpin, 17. Jahrhundert

H. 17,7 cm

Männliche Figur: Bronze, hellbraune Patina, schwarzer Lack. Am linken Armgelenk tritt ein Stück Eisen (Kernhalter) hervor.

Weibliche Figur: Bronze, hellbraune Patina, 'verputzt'. Ringfinger und kleiner Finger der rechten Hand fehlen. Flickstellen am linken Bein und Fuß. Am Rücken eine ursprünglich nicht zugehörige Öse.

Inv. Nr. Bro 23 (männliche Figur)

Inv. Nr. Bro 31 (weibliche Figur)

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 49 der antiken Plastiken: „Ein Mann, der ein Frauenzimmer entführt. Diese Gruppe ist 7 1/2 Z. hoch und von Bronze“ (H 29)

Ein schreitender, nackter Jüngling stemmt mit den Armen eine unbekleidete junge Frau empor, die sich sträubt und ihren rechten Arm nach oben streckt, wobei ihr Kopf sich nach oben wendet.

Lange Zeit waren die beiden Figuren getrennt, was zu verschiedenen Inventarnummern führte. Als Raptusgruppe erscheinen sie jedoch in den Inventaren des 18. Jahrhun-



Kat. 131

derts sowie in einem Aquarell, das vermutlich von Philipp Wilhelm Oeding stammt (Herzog Anton Ulrich-Museum). Die Frauenfigur war zwischenzeitlich mit einer Öse an ihrem Rücken befestigt. Erst im Rahmen der Erstellung des Bronzenkatalogs wurde die Zusammengehörigkeit der beiden Statuetten wieder erkannt.

Der Bildhauer ließ sich sicherlich von Giambolognas Raptusgruppen inspirieren; es könnte sich auch hier um den Raub einer Sabinerin handeln. Im Vergleich zu Giambolognas dreifiguriger Raptusgruppe (s. Kat. 60) erscheint die kleinformatige Bronze weniger kraftvoll und konzentriert in der Bewegung. Relativ spannungslos sind die beiden Akteure zu einer Gruppe verbunden. Im Gegensatz zu den Schöpfungen Giambolognas besitzt die Braunschweiger Bronze eigentlich nur eine Schauseite, in der die Komposition angemessen wahrgenommen werden kann. Die jünglingshafte Trägerfigur erinnert in ihrem ausgreifenden Schrittmotiv eher an Jacopo Sansovinos Bacchus (Bargello, Florenz) als an Giambolognas kräftige, dynamische Männerfiguren der Raptusgruppen.

Die Braunschweiger Bronze läßt sich auf Vorbilder zurückführen wie das Exemplar im Metropolitan Museum in New York.<sup>1</sup> Diese Bronze ist insgesamt plastischer sowie differenzierter und feiner in der Detailgestaltung. Darüber hinaus wirkt sie kompositionell geschlossener, was nicht zuletzt durch die dynamischere Beinbewegung der Trägerfigur erreicht wird. Bei dem Jüngling der Braunschweiger Gruppe ist der rechte Unterschenkel offenbar leicht verbogen.

Schwierig ist die Lokalisierung dieser Figurengruppe. Die gegenüber den Vorbildern Giambolognas relativ verhaltene Figurengestaltung dürfte auf eine Entstehung nördlich der Alpen, vielleicht in den Niederlanden, hindeuten. Die New Yorker Gruppe besitzt durch ihre ausgesprochen feine Ausarbeitung und das kleine Format den Charakter einer Goldschmiedearbeit, der dem Braunschweiger Guß fehlt. Vergleichbar mit der New Yorker Gruppe ist eine kleine, äußerst delikat ausgearbeitete Statuette eines schreitenden Mannes mit Spitzbart im Ashmolean Museum in Oxford.<sup>2</sup> Der Schöpfer dieser Figur war vermutlich ein niederländischer Künstler, der florentinische Vorbilder verarbeitete. Vielleicht könnte man diese Figuren im Umkreis des vor allem als Schöpfer von Kleinreliefs bekannten Silberschmiedes Paulus van Vianen lokalisieren, der zuletzt Hofkünstler bei Rudolf II. in Prag war. Von ihm stammt die Fassung eines Jaspiskruges (Kunsthist. Museum Wien) mit der Figur einer Nereide, die mit der Frauengestalt der Raptusgruppe verwandt ist.<sup>3</sup>

- 1 Ehem. Slg. Lehmann, Aukt. Galerie Georges Petit, Paris, 12./13. 6. 1925, Bd. 3, Nr. 357; eine weitere Gruppe tauchte kürzlich im Kunsthandel auf (Aukt. Sotheby's, London, 9. 12. 1993, European Sculptures, Nr. 128); eine Replik der männlichen Figur im Nationalmuseum, Stockholm (Larsson 1992, Nr. 51) und im Kunsthandel (Aukt. Christie's, London, 8. 12. 1981, Important Renaissance Bronzes, Nr. 207)
- 2 Weihs 1967, Abb. 439; Penny 1992, Bd. 1, Nr. 74 (als Pierino da Vinci)
- 3 Ausst. Essen 1988, Nr. 353

Literatur: Riegel 1887, S. 257 f., Nr. 23, 31





Kat. 132



NIEDERLANDE, Original um 1600

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 50,8 cm

Bronze, braune Patina mit braunem Lack. Bestoßung am linken Oberarm der weiblichen Figur, Gußfehler an ihrer Brust.

Inv. Nr. Bro 352

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 80 der modernen Bronzen: „Venus und Mars. Eine Gruppe 20½ Z. hoch“ (H 29)

Mars, auf dem Kopf einen prächtigen Helm mit Federbusch tragend, sitzt auf einem Sockel, über dem eine Draperie hängt. Er hält das rechte Bein vorgestreckt, das linke angewinkelt. Auf seinem rechten Oberschenkel sitzt Venus, deren linke Hüfte er mit dem rechten Arm umgreift, während seine linke Hand ihren Rücken berührt. Venus umarmt Mars und wendet ihm ihr Gesicht zu. Sie trägt eine kunstvoll geflochtene Frisur, ihr linkes Handgelenk und der rechte Oberarm sind mit Schleifen geschmückt. Mit ihrem rechten Fuß stützt sie sich auf ein kleines, profiliertes Postament. Die flache Plinthe weist auf der Oberfläche eine Terrainstruktur auf.

Die Gruppe zeigt das vielfach dargestellte mythologische Liebespaar Venus und Mars. Die Göttin der Liebe betrog ihren verkrüppelten Gatten Vulkan mit dem jungen Kriegsgott.

Weihrauch publizierte die Braunschweiger Gruppe als französisches Werk aus dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Der robuste Guß unterscheidet sich jedoch deutlich von den delikaten französischen Bronzen jenes Zeitraums, zum Beispiel denen von Barthélemy Prieur (s. Kat. 233 ff.). Im Getty Museum, Malibu, befindet sich ein qualitätvollerer Guß der Braunschweiger Komposition, in dem wohl das Original zu sehen ist. Diese Bronze wird im Erwerbungsbericht als „flemish, ca. 1575“ eingestuft und mit Hans Mont in Verbindung gebracht.<sup>2</sup>

Die Getty-Bronze muß im Zusammenhang mit der Prager Hofkunst unter Rudolf II. gesehen werden, in der niederländische Künstler die dominierende Rolle spielten. Mythologische Liebespaare waren in allen bildnerischen Medien eines der Lieblingsthemen dieses Künstlerkreises.<sup>3</sup> Entsprechende plastische Werke kennt man von Hubert Gerhard<sup>4</sup> und Adrian de Fries<sup>5</sup>, andere schrieb man Hans Mont zu<sup>6</sup>, von dem jedoch kein gesichertes Werk nachweisbar ist (vgl. Kat. 67). Die Gruppen in Malibu und Braunschweig unterscheiden sich von den Vergleichsbeispielen, sie zeigen nicht die harte, hypertrophierte Modellierung der späten Bronzen Hubert Gerhards, nicht die natürliche Körpergestaltung von Adrian de Fries und unterscheiden sich in ihrer additiven, gekünstelten Komposition auch von den übrigen bekannten Figurengruppen. Ihr Autor konnte bisher nicht bestimmt werden.

Weihrauch wies darauf hin, daß der sitzende Mars sich am



Kat. 132, Detail

berühmten Torso von Belvedere orientiert.<sup>7</sup> Von der relativ steifen männlichen Figur unterscheidet sich die verhältnismäßig kleine Venus, die eher schwebend als sitzend gezeigt wird. Dem Bildhauer gelingt es nicht überzeugend, die beiden Figuren in eine harmonische, natürlich wirkende Verbindung zu bringen.

Die Bronze im Getty-Museum überzeugt andererseits jedoch durch ihre feine Modellierung in den Details, zum Beispiel der kunstvollen Frisur der Venus und dem reich dekorierten Helm des Mars. Deutlich unterscheidet sie sich hierin von dem Braunschweiger Exemplar, das weniger differenziert modelliert ist, was sich vor allem an den Gesichtern zeigt. Die Münder sind weniger plastisch modelliert als eingekerbt, bei den Augen sind Ober- und Unterlider auf die gleiche Weise gekennzeichnet, während sie beim Original unterschieden sind. Statt plastisch differenzierter Locken weist die Frisur des Mars bei der Braunschweiger Bronze gleichmäßige, leicht gelockte Strähnen auf, wie man sie von Bronzen der Turkelsteyn-Werkstatt kennt (vgl. Kat. 194).

Daß die Braunschweiger Replik ein Guß der Barockzeit sein muß, zeigen auch folgende Änderungen gegenüber dem Original: Die glatte Sockelplatte ist durch eine Terrainplinthe ersetzt; die erotische Wirkung der Venus wurde durch die Kennzeichnung der Schamhaare und die schmückenden Schleifchen an ihren Armen erhöht.<sup>8</sup>

1 Weihrauch 1967, S. 385 f., Abb. 469

2 Paul Getty Museum Journal, Bd. 14, 1986, S. 255

3 Ausst. Essen u. Wien 1988

4 Ebd., Nr. 71; Ausst. Wien 1988, Kat. 513

5 Larsson 1967, Abb. 10 f., 21, Ausst. Essen u. Wien 1988, Nr. 85

6 Ebd., Nr. 72 f.

7 Weihrauch 1967, Abb. 469 u. 470

8 Vgl. das zugefügte Armband bei der Venus Kallipygos (Kat. 67)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Weihrauch 1967, S. 385 f., Abb. 469



## Hendrick de Keyser

De Keyser wurde am 15.5.1565 in Utrecht als Sohn eines Kistenmachers geboren. In seiner Heimatstadt war er Schüler des Bildhauers und Architekten Cornelis Bloemaert. Seit 1591 war er in Amsterdam tätig, wo er 1594 zum städtischen Bildhauer und Architekten ernannt wurde. In seiner Frühzeit arbeitete er v. a. als Bauplastiker, später vorrangig als Architekt. Sein erstes öffentliches Bauwerk war die Zuiderkerk 1603–1614. 1608–11 errichtete er nach Londoner Vorbild die Amsterdamer Börse. Sein bedeutendster Bau ist die Westerkerk in Amsterdam 1620–38. Ab 1614 arbeitete er am Grabmal für Wilhelm I. von Oranien in der Nieuwe Kerk in Delft mit allegorischen Bronzefiguren. Er starb am 15. 5. 1621 in Amsterdam.

Literatur: Neurdenburg 1930. – Avery 1973. – Avery 1981, S. 175 ff.

### 133

Merkur

NACH HENDRICK DE KEYSER, Original 1611  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert

H. 32,4 cm

Bronze, braune Patina mit Resten dunklen Lacks, 'verputzt'. Zahlreiche Flickstellen v. a. an den Armen, Beinen und dem Gesäß. Rechte Hand in hellerer Legierung am Unterarm angesetzt; linker Flügel am Hut angesetzt. Caduceus getrennt gegossen, eingeschraubt. Attribut in der linken Hand fehlt.

Inv. Nr. Bro 33

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 66 der modernen Bronzen: „Merkur. 13 Zoll hoch“ (H 29)

Merkur mit Flügelhut steht im Kontrapost, das linke Spielbein vorgestellt. Der linke Arm ist seitlich eingestützt, das Attribut in der Hand fehlt (beim Exemplar in Amsterdam ist ein Bruchstück einer Flöte erkennbar). In der Rechten hält Merkur den Heroldstab.

Die Bronze ist eine Replik einer Statuette im Rijksmuseum Amsterdam, die die Signatur HDK (ligiert) und die Datierung 1611 aufweist.<sup>1</sup> Das Monogramm steht für Hendrick de Keyser<sup>2</sup>, den bedeutenden Amsterdamer Architekten und Steinbildhauer. Dokumentarisch ist belegt, daß dieser einen Merkur geschaffen hat: Eine solche Statuette war 1621 im Testament seiner Witwe und 1624 unter seinem Namen im Werkstattinventar des Delfter Goldschmiedes Thomas Cruse aufgeführt.<sup>3</sup>

Neben dem Amsterdamer und Braunschweiger Exemplar ist ein drittes im Musée des Arts Décoratifs, Paris, bekannt.<sup>4</sup> Diese Bronze, die sich in ihrer sehr glatten Oberfläche von den beiden anderen unterscheidet, weist ein Schwert in der rechten Hand und einen Arguskopf auf der Plinthe auf. Vermutlich handelt es sich hier um eine spätere Variante.

Die Braunschweiger Figur dürfte wenig später entstanden sein als das Amsterdamer Original. Sie unterscheidet sich von der signierten Bronze einerseits durch den mangel-

haften Guß (zahlreiche reparierte Gußfehler, grobe Feilspuren) und andererseits durch die schematische Modellierung und Ziselierung zum Beispiel die gleichmäßige und kleinteilige Punzierung des Flügelhuts. Die Modellierung der Amsterdamer Bronze überzeugt durch ihre Spontaneität, so sind zum Beispiel die Haare locker und leicht strukturiert im Gegensatz zu den schwereren Locken der Braunschweiger Figur. Die für die Komposition typische lockere Kennzeichnung von Muskeln und auch Fettpolstern, die noch in der Tradition des Cinquecento steht, ist in der Replik einer strafferen, summarischen Modellierung gewichen. Während die Amsterdamer Statuette eine niedrige, leicht nach hinten ansteigende Plinthe aufweist, ist die Braunschweiger Variante mit einer traditionellen höheren und ebenen Plinthe ausgestattet, womit der Bozzetto-Charakter des Originals erneut gemindert wird. Wenig überzeugend ist das folgende Detail: die Schamhaare, auf deren Kennzeichnung beim Original verzichtet wurde, sind bei der Replik nicht modelliert sondern grob eingraviert. Auch dies ist ein Indiz für eine spätere Entstehung.

Kleinbronzen von Keyser kennt man nur wenige. Mit der bekanntesten, dem Merkur, ist ein Orpheus mit Cerberus im Victoria and Albert Museum, London, eng verwandt, der ebenfalls im Inventar von Thomas Cruse aufgeführt ist.<sup>5</sup> Der Orpheus weist die gleiche lockere Modellierung auf und ist in seiner Haltung, die mehr Wert auf Natürlichkeit als auf den klassischen Kontrapost legt, ebenfalls verwandt. Keyser übersetzt, vergleichbar Adrian de Vries und Willem van Tetrode, ältere Figurentypen in eine neue, sinnlich frühbarocke Formensprache. Dies wird dadurch besonders deutlich, daß er sich bei beiden Bronzestatuetten an Renaissancevorbilder anlehnte. Der Orpheus nimmt die Komposition einer großen Marmorgruppe von Pietro Francavilla auf (Louvre, Paris)<sup>6</sup>, die eine schlankere und straffere Orpheusfigur zeigt. Beim Merkur orientierte sich Keyser an einer gemalten Merkurstatue in Raffaels 'Opfer der Lystra', einer der Kompositionen für die Teppiche der Sixtinischen Kapelle. Merkur wird seitenverkehrt zum Karton (Victoria and Albert Museum, London) gezeigt, also in der Version der ausgeführten Teppiche, die in mehreren Varianten seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Brüssel hergestellt worden waren. Keyser könnte sich auch an einer Reproduktionsgraphik inspiriert haben.

Die Verbreitung der Figurenkomposition bezeugt eine Gemälde von Balthasar van den Bossche (1681–1715), das ein Bildhaueratelier darstellt, in dem vermutlich ein Gipsabguß unserer Statuette zu erkennen ist.<sup>7</sup> Eine Replik der Figur in Buchs befand sich in der Sammlung Bloch in Wien.<sup>8</sup>

1 Leeuwenberg/Halsema Kubes 1973, S. 182 f.; Avery 1981, Abb. 7

2 Leeuwenberg 1970

3 Avery 1981, S. 175 f.

4 Avery 1981, Abb. 9

5 Avery 1981, S. 175 f., Abb. 10, 13, 15. Ein (vielleicht vergrößertes?) Exemplar schmückte, wie eine zeitgenössische Graphik zeigt, einen Orpheus-Brunnen in dem Amsterdamer 'Nieuwe Doolhof', der vermutlich von dem Brunnenbauer Jonas Bargeois nach 1626 errichtet wurde (Roever, N. de: Het nieuwe Doolhof „in de Oranje Pot“ te Amsterdam, in: Oud Holland, 1888, S. 103 ff.).

6 Avery 1981, Abb. 11

7 Aukt. Sotheby's, London, 12. 12. 1990, Old Master Paintings, Nr. 170





Kat. 133





Kat. 133, Detail

8 Aukt. H. W. Lange, Berlin, 18./19. 11. 1938, Nr. 241

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 33. – Weihrauch 1967, S. 361f., Abb. 436. – Leeuwenberg/Halsema Kubes 1973, S. 183. – Avery 1973. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 20. – Klessmann 1978, S. 248. – Avery 1981, S. 178, Abb. 8, 14. – Jacob 1986, S. 163. – Luckhardt 1991, S. 48

### 134

#### Merkur

NIEDERLANDE, Mitte 17. Jahrhundert

H. 59 cm

Bronze, hellbraune Patina, Reste dunklen Lacks, 'verputzt'. Caduceus separat gegossen, aus zwei Teilen zusammengeschaubt. Rechter Flügel am Petasos, der angestiftet war, nicht mehr vorhanden. Einige Flickstellen. Mit Schraube unter dem linken Fuß montiert.

Inv. Nr. Bro 95

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit identifizierbar.

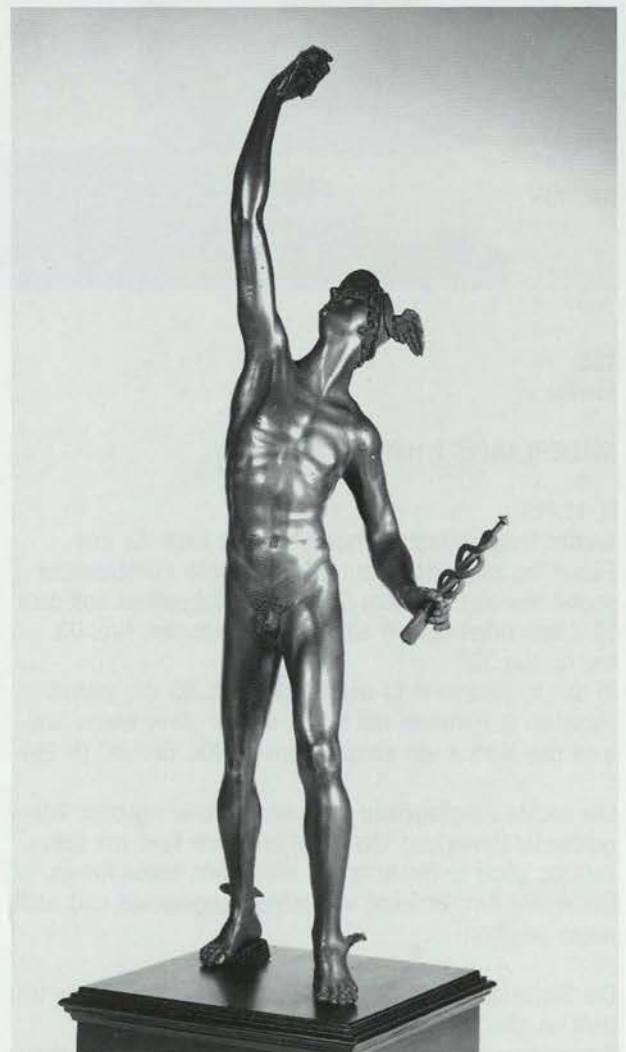
Merkur hält in der steil erhobenen Rechten Früchte (?), auf die sein Blick gerichtet ist. Mit der gesenkten Linken umgreift er den Caduceus; der Petasos ist mit Flügeln geschmückt, von denen nur noch der linke erhalten ist. Flügel zieren auch die Fußgelenke des Götterboten.

Die Figur ist von Giambolognas Merkur beeinflusst (s. Kat. 58). Während das berühmte Vorbild auf einem Bein in fast schwebender Laufbewegung erscheint, berührt die Braunschweiger Variante mit beiden Füßen den Boden. In der Haltung des nach oben gerichteten Kopfes folgt sie dem Vorbild Giambolognas.

Dieser 'bodenständige' Merkur-Typus ist sicherlich in den Niederlanden entstanden sein. Das zugrundeliegende Original, aber auch weitere Repliken, sind unbekannt.

Die Braunschweiger Bronze ist handwerklich grob ausgeführt und läßt ein Einfühlungsvermögen für plastische Formen vermissen. Während die Physiognomie, besonders die Ohren, in harten Formen gekennzeichnet wird, verwundert die kleinteilige, geradezu ornamentale Gestaltung der Schamhaare (vgl. Kat. 26). Man muß davon ausgehen, daß solche Details nicht auf den Schöpfer dieser Komposition zurückgehen, sondern dem Gießer und Ziseleur zuzuschreiben sind.

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 95



Kat. 134





Kat. 135

### 135

Merkur

NIEDERLANDE, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 11,3 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, dunkler Lack. An den Füßen mit zwei Nägeln auf dem hölzernen Kunstkammer-sockel montiert. Auf dem Sockel das Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der alten Inventarnummer: Nro. 93.

Inv. Nr. Bro 337

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 93 der antiken Plastiken (zusammen mit Nr. 92 u. 94): „Drey kleine Statuen des Merkur von verschiedener Größe. Bronze“ (H 29)

Die nackte Jünglingsfigur erscheint in schwungvoller, ausgreifender Bewegung. Der leicht erhobene Kopf mit dem Petasos blickt in Richtung des erhobenen linken Armes. Der rechte Arm ist leicht vom Körper abgespreizt und nach unten gerichtet.

Die Statuette variiert Giambolognas berühmten Merkur, von dem es eine späte Replik und auch Varianten in der Braunschweiger Sammlung gibt (Kat. 58). Das Motiv des Schwebens, das Giambolognas Figur kennzeichnet, ist hier

in eine kompositionell anspruchslose, statische Haltung umgewandelt worden. Die Modellierung ist hart, was sich vor allem in der Physiognomie zeigt. Von der Braunschweiger Statuette sind Repliken im Rijksmuseum, Amsterdam, und im Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble bekannt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 694; Reymond 1909, S. 190

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

### 136

Schreitendes Pferd

NIEDERLANDE, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 43,5 cm, L. 65,5 cm, Plinthe: 37,5 x 16 cm

Bronze, braune Patina, Reste braunen Lacks. Pferd, Stein und Plinthe separat gegossen. Schweif angesetzt. Mit drei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 145

In den Inventaren von H 18 und H 29 als Nr. 1 der modernen Bronzen: „Ein Pferd 14 Zoll hoch. So hat ein Piedestal von schwarz gebeiztem Holze, so mit eingelegtem Marmortäfelchen verziert ist“ (H 29)

Das Schreitende Pferd, mit leicht nach rechts gewendetem Kopf, hält das rechte Vorderbein und das linke Hinterbein, unter dem sich ein Stein als Stütze befindet, erhoben. Es trägt Kopfzeug und eine Satteldecke, die vorn in Form von Adlerköpfen endet. Die Satteldecke wird von einem Riemen, der um den Bauch geführt ist, gehalten. Auf der Terrainplinthe sind Pflanzen angedeutet.

Das stattliche Bronze erhielt im Inventar des 18. Jahrhunderts die Nr. 1 und war auf einem anscheinend sehr aufwendigen Sockel montiert, der nicht erhalten ist. Die male- rische, lockere Modellierung von Schweif und Mähne zeichnen die Statuette als barockes Werk aus. Dem entspricht die detailreiche Darstellung mit Satteldecke, Kopf- zeug und Terrainplinthe, deren Realismus für eine Ent- stehung in den Niederlanden spricht. Das ungewöhnliche Motiv der Adlerköpfe an der Satteldecke hat später auch Andreas Schlüter bei seinem monumentalen Reiterstand- bild des Großen Kurfürsten aufgegriffen.<sup>1</sup> Gegenüber der sehr plastischen Auffassung Schlüters ist das gleiche Detail bei der Braunschweiger Bronze allerdings weniger überzeugend gestaltet: Die Mähne geht gleichsam in die Satteldecke über. Die etwas schematische, jedoch sehr feine Nachbearbeitung, vor allem aber die monotone Gestaltung der Terrainplinthe legen nahe, daß auch diese Bronze in der Werkstatt Caspar von Turkelsteyns ent- standen ist. Vermutlich griff man bei der Pferdefigur auf ein etwas älteres Vorbild zurück und ergänzte eine für diese Werkstatt charakteristische Plinthe.

<sup>1</sup> Ladendorf 1937, Abb. 51, 56, s. auch Abb. 50

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 145





Kat. 136





Kat. 137



Trunkener Silen auf einem Esel, gestützt von einem Satyr

# NACH DER ANTIKE

Guß Niederlande, Mitte 17. Jahrhundert

H. 25,1 cm, Br. 22 cm

Bronze, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks, Reste von Vergoldung an Pantherfell, Nebris, Weinschale, der Plinthe unter dem linken Bein des Satyrs sowie an den Haaren. Große Öffnung im Maul, Flickstelle am Bauch des Esels. Beine des Esels und des Satyrs angesetzt. Naht am rechten Vorderbein des Esels aufgebrochen. Grasbüschel separat gegossen. Mit drei Zapfen befestigt. Inv. Nr. Bro 120

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 77 der antiken Plastiken: „Ein auf dem Esel sitzender betrunkenen Silen, welcher von einem Satyr, der neben ihm steht, gehalten wird. Diese Gruppe ist von Bronze ist 10 Zoll hoch und hat ein hölzernes verguldetes Piedestal“ (H 29).

Der trunkene Silen mit Weinlaub im Haar und einer Schale in der erhobenen Linken sitzt auf einem grasenden Esel, über den ein Pantherfell gelegt ist. Ein Satyr mit einer Nebris über Brust und Rücken steht rechts von der Reitergruppe und stützt den Silen.

Die Figurengruppe läßt sich auf ein antikes Sarkophagerelief aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. zurückführen, auf dem eine triumphale Prozession von Bacchus und Ariadne dargestellt ist. Der Sarkophag, der sich heute im Britischen Museum in London befindet, gehörte in der Renaissance zu den berühmtesten und von Künstlern intensiv studierten antiken Bildwerken in Rom, was zahlreiche Nachzeichnungen belegen.<sup>1</sup> Das Relief diente auch als Vorlage für einen um 1460 entstandenen Kaminfries im Palazzo Ducale in Urbino, der die Antikenbegeisterung des Auftraggebers Federigo da Montefeltre widerspiegelt.<sup>2</sup> Giovanni Maria Falconetto zitierte in der Stuckdekoration des Odeo Cornaro in Padua ebenfalls das antike Vorbild.<sup>3</sup>

Bei der Braunschweiger Bronze ist lediglich ein Teil des bacchischen Zuges, die Silensgruppe, herausgegriffen worden, wobei möglicherweise eine graphische Vorlage benutzt wurde. Die Kleinplastik verwandelt das Vorbild in eine freiplastische Komposition. Dabei wurden einige Veränderungen vorgenommen: Der Esel richtet den Kopf nicht mehr nach vorne, sondern senkt ihn – um zu fressen – zum Boden. Der Silen hält die Trinkschale erhoben, außerdem gibt es Unterschiede in der Drapierung, die bei der Bronze reduziert ist. Der bacchische Charakter wird dadurch verstärkt und die Komposition erscheint anekdotischer. Die Gruppe ist nicht mehr Teil eines Prozessionszuges, sondern zeigt eine in sich abgeschlossene Episode. Diese Veränderungen entsprechen dem Geist der Rubenszeit, an die man auch durch den dickleibigen Silen, eine von Rubens mehrfach dargestellte mythologische Figur, erinnert wird (vgl. Kat. 212). Auch die vitale Gestaltung der Körper und vor allem der Physiognomien lassen sich mit dem Figurenrepertoire von Rubens in Einklang bringen.

Der Braunschweiger Guß dürfte um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden entstanden sein. Auffallend

ist die Oberflächengestaltung beim Esel, dessen Fell gleichmäßig mit feiner Riefelung gestaltet ist. Auch das Pantherfell ist kleinteilig strukturiert. Vielleicht ist das Modell jedoch bereits früher geschaffen worden; ein leicht variiertes und anscheinend qualitativ besserer Guß im Barber Institute in Birmingham legt dies nahe.<sup>4</sup>

- 1 Dazu ausführlich: Olitsky Rubinstein, R.: A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance, in: The British Museum Yearbook I, 1976, S. 103 ff; s. auch Bober/Rubinstein 1986, Nr. 83
- 2 Olitsky Rubinstein 1976 (wie Anm. 1), Abb. 169
- 3 Schweikhart, G.: Un rilievo all'antica sconosciuto nell'Odeo Cornaro a Padova, in: Padova e la sua provincia, 1975, H. 7/8, S. 8 ff.
- 4 Sewter 1949, S. 25, Abb. II. Dieses Exemplar ist den Verf. lediglich durch Abbildungen bekannt.

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 120. – Bode 1907–12, Bd. III, Abb. 20 (mit falscher Standortangabe)

## 138

Bogenschießender Amor

NIEDERLANDE, 1. Drittel 17. Jahrhundert

H. 39 cm

Bronze, hellbraune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Figur und beide Plinthenteile getrennt gegossen. Band über Brust und Rücken, Bandende unter dem Köcher, Köcher, Schleife und Feder am Hut, Bogen und Pfeile separat gegossen. Band über Brust und Rücken mit vier Schrauben befestigt, die untere hält gleichzeitig den Köcher. Sehne des Bogens aus Draht. Flickstellen am Hals. Figur mit zwei dicken Schrauben, die durch beide Plinthen gehen, montiert. Drei Stifte verbinden die beiden Plinthen. Unter der Plinthe eingelöteter Steg für die Montage.

Inv. Nr. Bro 16

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 15 der modernen Bronzen: „Cupido mit seinen Attributen 14 Zoll“ (H 29)

Cupido, ein draller, geflügelter Knabe, steht auf dem linken Bein, das rechte ist nach hinten erhoben. Der linke, zur Seite ausgestreckte Arm hält den Bogen; mit der Rechten wird die Sehne gespannt und der Pfeil in Position gebracht. Der gelockte Kopf mit dem Topfhut ist in die Zielrichtung gewendet. Der mit einem Groteskenornament verzierte Köcher hängt an der rechten Seite an einem schräg über Brust und Rücken geführten Band. Mit dem linken Fuß steht die Figur auf einer kleinen, ungefähr quadratischen Terrainplinthe, die in eine größere Plinthe eingesetzt ist, die – jedoch in einfacherer Form – ebenfalls Bodenstrukturen andeutet.

Scherer machte 1919 auf die Verwandtschaft der Braunschweiger Bronze mit einer silbernen Automatenfigur von Barthel Jamnitzer aufmerksam (Abb.).<sup>1</sup> Diese Statuette war 1576 vom Bruder, dem berühmten Goldschmied Wenzel Jamnitzer, der Stadt Nürnberg verkauft worden und gelangte später in die Sammlung Rothschild.<sup>2</sup> Der Modelleur dieser Kinderfigur könnte Johann Gregor van der Scharde gewesen sein.<sup>3</sup> Die schlanke Gestalt eines Kindes





Kat. 138



mit dünnen Armen und Beinen ist in gemessener, harmonischer Bewegung gezeigt, wie dies für die feingliedrigen Figuren Schardts charakteristisch ist; zu vergleichen sind zum Beispiel die Vier Jahreszeiten (Kunsthistorisches Museum, Wien), die zu dem großen Silberbrunnen für Kaiser Maximilian II. von Wenzel Jamnitzer gehörten.<sup>4</sup>

Motivisch ist die Braunschweiger Bronze mit der Silberfigur eng verwandt. Amor trägt jeweils einen – ungewöhnlichen – Topfhut, er hat den Köcher mit Pfeilen umgehängt, steht auf einem Bein und spannt den Bogen. Beide Figuren können kaum unabhängig voneinander entstanden sein, weisen andererseits jedoch kompositionell und stilistisch deutliche Unterschiede auf. Schon Scherer hatte klargestellt, daß die Silberfigur der Bronze vorausgehen müsse.<sup>5</sup> Der Braunschweiger Bronzeputto ist im Vergleich zur Silberfigur eine dralle, lebhaft bewegte Kindergestalt. Aus einer manieristischen Figuration wurde eine lebensvoller barocker Putto.

Allerdings ist die Komposition der Bronze weniger durchdacht: Die Figur steht nicht – wie das Vorbild – auf dem rechten, sondern dem linken Bein, jedoch wurde die Gewichtsverteilung nicht geändert, so daß das Gewicht über dem erhobenen Bein lastet. Eigentlich müßte der Putto zur Seite kippen, was besonders in der Vorder- und Rückansicht deutlich wird.<sup>6</sup> Vielleicht war die Vergrößerung der Plinthe nötig, weil die Figur zuvor keine Standsicherheit besaß. Der rechte Arm, der den Bogen spannt, ist bei der Bronze nicht voll zur Seite durchgezogen und wirkt



Kat. 138, Detail



Kat. 138

deshalb wenig kraftvoll. Doch solche Ungeschicklichkeiten in der Komposition werden durch die plastische Kraft und die lebensvolle Spontaneität der Kinderfigur wettgemacht.

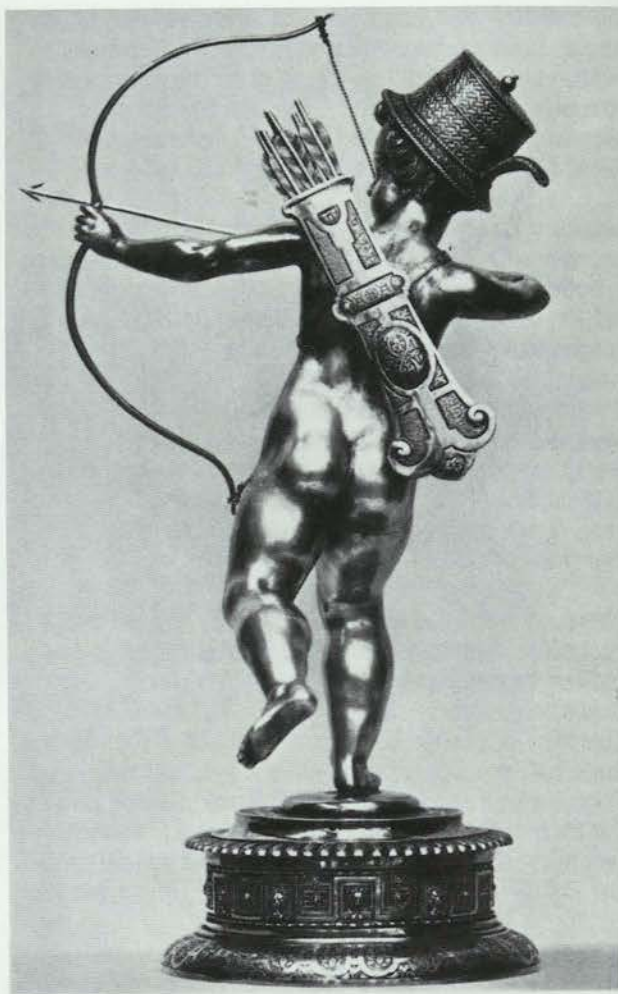
Scherer sah in der Statuette eine Nürnberger Arbeit, möglicherweise eine ursprüngliche Brunnenfigur.<sup>7</sup> Jacob plädierte für eine Zuschreibung der Bronze an den in Innsbruck tätigen Bildhauer Caspar Gras<sup>8</sup> (vgl. Kat. 210). U. E. unterscheidet sich der Amor von den Kinderfiguren, die Caspar Gras am Grabmal Erzherzog Maximilians III. und dem Leopoldsbrunnen in Innsbruck geschaffen hat<sup>9</sup>, wie auch vom Christuskind seiner Konstanzer Madonna.<sup>10</sup> Diese Gestalten wirken in ihren Bewegungen relativ steif und verhalten. Die Körper sind zwar voluminös, doch fest und additiv geformt.<sup>11</sup> Die Braunschweiger Bronze ist dagegen beweglich und weich modelliert. Bei ihr zeigen sich schon die Fettpölsterchen, die für Kindergestalten von Rubens und Duquesnoy charakteristisch sind.

Mehrere Details sprechen für eine Entstehung der Bronze in den Niederlanden, zum Beispiel das Groteskenornament im Florisstil am Köcher sowie die Punzierungen am Hut, die sich mit der ebenfalls punzierten Flügelkappe des Merkur nach Hendrick de Keyser vergleichen lassen (Kat. 132). Eng verwandt mit mehreren niederländischen Güssen in der Braunschweiger Sammlung, zum Beispiel Figuren der Turkelsteyn-Werkstatt, ist die Form der Terrainplinthe,





Zu 138. B. Jamnitzer, Automatenfigur, Silber, ehemals Sammlung Rothschild (Foto aus Rosenberg 1922–28)



sowohl der kleinen ursprünglichen, als auch der wohl nicht viel später entstandenen vergrößerten Plinthe. Sie ist kissenartig, relativ hoch und an den Kanten leicht abgerundet, auf stilisierte Weise werden Bodenstrukturen angedeutet (vgl. Kat. 120). Ungeklärt bleibt jedoch, auf welche Weise das Nürnberger Vorbild in den Niederlanden bekannt geworden sein konnte.<sup>12</sup>

Im Vergleich mit der Braunschweiger Bronze sind die Schöpfungen Duquesnoys, zum Beispiel der Bogenschnitzende Amor in der Skulpturensammlung, Berlin, (s. Kat. 104) oder der Cupido der Apollo-Gruppe in der Sammlung Liechtenstein<sup>13</sup>, einfacher im Aufbau, natürlicher in der Bewegung und weniger detailreich geschmückt. Der Amor mit Topfhut demonstriert auf aufschlußreiche Weise den Übergang vom Manierismus zum Frühbarock.

1 Scherer 1919, S. 120

2 Rosenberg 1922–28, Bd. 3, Nr. 3836a, Taf. 80 f.

3 Berger 1993, S. 370

4 Ausst. Wien 1988, Nr. 520

5 Weihrauch dagegen hatte die Braunschweiger Bronze Schardt zugeschrieben und als Vorlage der Silberfigur angesehen (1967, S. 321).

6 Jacob 1989, Abb. 4a, b, vgl. Abb. 3a, b (Silberfigur)

7 Scherer 1919, S. 120

8 Jacob 1989

9 Jacob 1989, Abb. 6 f., 17 f.

10 Weihrauch 1962, Abb. 3, 8

11 Charakteristisch ist die Gestaltung der Finger, die – wie auch die Zehen – nicht gerundet sind, sondern eckig und schnittig wirken, vgl. dagegen die Hände der Gras-Bronzen mit markierten Gelenken (s. Kat. 210).

12 Die Silberfigur von Barthel Jamnitzer befand sich im Besitz der Stadt Nürnberg; vielleicht war sie jedoch kein Unikat? Möglicherweise spielte auch eine Rolle, daß der wahrscheinliche Schöpfer des Modells, Johann Gregor van der Schardt, gebürtiger Niederländer war; im übrigen gab es rege Handelsbeziehungen und auch künstlerische Verbindungen zwischen Nürnberg und niederländischen Städten (Piltz 1952).

13 Ausst. Frankfurt a. M. 1986, Nr. 5

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 16. – Scherer 1919, S. 119. – Weihrauch 1967, S. 321. – Klessmann 1979, S. 246. – Jacob 1989. – Krahn 1990, S. 1216 f., Abb. 9



NIEDERLANDE, Mitte 17. Jahrhundert

H. 38,9 cm

Bronze, hellbraune Patina, 'verputzt'. Zahlreiche reparierte Gußfehler. Der Bogen in der Linken nicht erhalten. Auf der Unterseite Gewindebohrung in angelöteter Bronzeplatte.

Inv. Nr. Bro 15

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 104 antiken Plastiken: „Cupido, Bronze 16 Zoll hoch“ (H 29)

Eine stehende, nackte Knabenfigur mit zurückgesetztem linken Bein hält die Arme in Kopfhöhe erhoben, um einen Pfeil abzuschießen. Bogen und Pfeil sind nicht erhalten. Um den Oberkörper ist ein Trageriemen mit einer Öse gewunden, an der vermutlich der Köcher befestigt war.

Auf Grund ihrer recht schematischen Modellierung und Faktur läßt sich die Statuette mit anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung in Verbindung bringen, die in der gleichen Werkstatt entstanden sein dürften, jedoch auf Modelle verschiedener Künstler zurückzuführen sind (z. B. Kat. 140). Auch beim Amor handelt es sich wohl nicht um eine Originalbronze, sondern um eine spätere Replik.



Kat. 139

Die Braunschweiger Bronze läßt sich trotz ihrer wenig qualitativollen Ausarbeitung sowohl in der Natürlichkeit ihrer Komposition als auch im Typus der Knabengestalt grundsätzlich mit den Schöpfungen Duquesnoys in Verbindung bringen. Sie wirkt jedoch sehr statuarisch, da beide Beine den Boden berühren; dies zeigt sich besonders im Vergleich mit dem lebhaft bewegten Bogenschießenden Amor mit Topfhut (Kat. 138). Die für eine barocke Kleinbronze ungewöhnliche 'Bodenständigkeit' könnte ein Indiz dafür sein, daß hier ein Vorbild aus Stein reproduziert wurde.

Die Bronze unterscheidet sich in der Bewegung der Beine von dem verschollenen Bogenschießenden Amor François Duquesnoys, von dem sie jedoch im Concetto beeinflusst gewesen sein könnte.<sup>1</sup> Der Nachlaß des Bildhauers wurde in alle Winde zerstreut, nicht wenige der zahlreichen hinterlassenen Modelle dürften in die Niederlande gelangt, dort reproduziert oder nachgeahmt worden sein. Somit ist nicht auszuschließen, daß die Braunschweiger Bronze einen Reflex auf Duquesnoys Bogenschießenden Amor darstellt.

1 Bellori berichtet, daß Duquesnoy einen Amor für den Engländer Thomas Baker in Marmor geschaffen habe: „... scolpi un Amoretto ignudo dal naturale in atto di saettare con l'arco, e solleva dietro una gamba, riguardando al segno“. (Bellori 1672, S. 334 f.) Diese Figur gelangte später in den Besitz des Herzogs von Kent und gilt als verschollen (Fransolet 1942, S. 85 f.).

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 15

## 140

Knabe auf Delphin

NIEDERLANDE, Mitte 17. Jahrhundert

H. 26 cm

Bronze, hellbraune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Stark 'verputzt'. Rechter Arm angesetzt. Beim Delphin Löcher in Nase und Maul. Attribut in der Rechten (Muschel?) nicht erhalten.

Inv. Nr. Bro 66

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 129 der modernen Bronzen: „Ein auf einem Delphin sitzendes Kind“ (H 29)

Ein auf einem Delphin sitzender Knabe hält seine Rechte erhoben, um in einen nicht erhaltenen Gegenstand, vermutlich eine Muschel, zu blasen. In der Maulöffnung des Tieres befindet sich eine runde Öffnung. Die Bodenfläche ist wellenförmig strukturiert.

Die Öffnung im Maul des Delphins deutet darauf hin, daß die Bronze als Brunnen konzipiert war, jedoch gibt es keine Anzeichen, daß sie dementsprechend genutzt wurde.





Kat. 140

Das Motiv des auf einem Fisch sitzenden Knaben beziehungsweise Tritons war in der Skulptur im Umkreis von Rubens recht beliebt. Als herausragende Beispiele seien hier die beiden Figurengruppen aus Terrakotta von Lucas Faydherbe in Brüssel genannt (Musées royaux d'Art et d'Histoire).<sup>1</sup> Dort bläst jeweils ein Triton in ein Muschelhorn, wie es ähnlich auch bei der Braunschweiger Bronze zu ergänzen wäre. Gegenüber diesen Meisterwerken Faydherbes läßt die Braunschweiger Gruppe allerdings deren lebensvolles Pathos vermissen. Das Modell der Braunschweiger Bronze dürfte jedoch auch im künstlerischen Umfeld von Rubens entstanden sein.

Die Modellierung der Bronze ist sehr summarisch, zum Beispiel bei der Frisur des Knaben. In ihrer Faktur, besonders bei der Haaren und den Meereswellen, steht sie den Güssen der Turkelsteyn-Werkstatt nahe (s. Kat. 34–35). Es ist anzunehmen, daß auch der Gruppe des Knaben auf dem Fisch ein differenzierteres und insgesamt qualitativteres Modell zugrunde lag.

<sup>1</sup> Ausst. Brüssel 1977, Nr. 65 f.

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 66

## 141

Arzt mit Uringlas

NIEDERLANDE, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 22,9 cm

Bronze, braune Patina, 'verputzt'.

Inv. Nr. Bro 163

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 128 der modernen Bronzen: „Ein Medicus mit einem Uringefäß“ (H 29)

Der Arzt hält in der Linken ein Buch, in der erhobenen Rechten ein Glas, auf das er seinen Blick richtet. Die Gestalt ist reich bekleidet: mit faltenreichem Gewand, plissiertem Kragen, weitem Mantel und großem Hut.

Auf ähnliche Weise wird in der *Commedia dell'arte* der *Dottore* dargestellt, der belesene Arzt, der vor lauter Gelehrsamkeit die Wirklichkeit nicht mehr wahrnimmt.<sup>1</sup> Die italienische Stegreifkomödie mit ihren festgelegten Typen wurde seit dem 17. Jahrhundert durch wandernde Ensembles auch nördlich der Alpen bekannt gemacht und regional weiterentwickelt. Ihre Figuren waren ein beliebtes Thema für die neu entstandene Porzellanplastik; Komödiantenfiguren in Bronze sind dagegen selten.



Kat. 141



Die Figur des Dottore zeigt, daß man in Braunschweig – neben repräsentativen mythologischen Göttergestalten – auch eine Vorliebe für witzige, volkstümliche Themen hatte (vgl. Kat. 189–191). Einige Beispiele dieses Genres sind in der Braunschweiger Sammlung jedoch nicht erhalten, wie Bauerngestalten, die ihre Notdurft verrichten, die in den Inventaren des 18. Jahrhunderts aufgeführt sind.<sup>2</sup> Auch unter den 'Pretiosen' befanden sich ehemals vergleichbare Figuren.<sup>3</sup>

Das Modell für die Statuette des Arztes könnte qualitativ besser modelliert gewesen sein als die Bronzefigur. Trotz der intensiven Nachbearbeitung – Feil- und Hammerspuren überziehen die ganze Figur – ist das Ergebnis recht bescheiden. Die Art der Bearbeitung läßt auf einen niederländischen Guß aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts schließen (vgl. Kat. 142).

- 1 Esrig, D.: *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen, 1985, Abb. S. 120 ff.
- 2 Nr. 11, 12 und 153 der modernen Bronzen
- 3 Sie sind in den Inventaren H 62 und H 70 aufgeführt, allerdings nicht erhalten (freundliche Mitteilung von R. A. Schütte).

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 163



Kat. 142

## 142

### Tanzender Faun

#### NACH DER ANTIKE

Guß Niederlande, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 32,8 cm

Bronze, hellbraune Patina, Reste dunklen Lacks. Auf der Unterseite der mitgegossenen Plinthe die Zahl 7 eingestrichelt. Unten Gewindebohrung.

Inv. Nr. Bro 26

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 7 der modernen Bronzen: „Ein Faun 14 Zoll hoch, welcher eine Nachahmung der Statue ist, die unter dem Namen der Beckenschläger bekannt ist und sich in einem florentinischen Museum befindet.“ (H 29)

Die stehend nackte Satyrgestalt tritt mit dem rechten Fuß auf ein Kroupezion, ein Musikinstrument aus der Antike in Form einer Fußklapper. Der schalkhaft lächelnde Kopf des becken-schlagenden Fauns ist nach unten gerichtet.

Die Bronzestatuette ist eine Reduktion der berühmten antiken Marmorgestalt, die sich in der Tribuna der Uffizien in Florenz befindet. Zusammen mit anderen bedeutenden antiken Bildwerken u. a. der Venus Medici, hochrangigen Gemälden und Bronzen hatte der Faun diesen Ehrenplatz vor 1688 erhalten.<sup>1</sup> Der prominente Standort trug wesentlich zur Wirkungsgeschichte der Figur bei. Während der Barockzeit bewunderte man besonders die Lebhaftigkeit der Statue, die nicht zuletzt durch die im 16. Jahrhundert einfühlsam ergänzten Arme und Kopf erreicht worden war.

In unterschiedlichen Formaten und Materialien, auch in Porzellan, wurde der Faun vielfach reproduziert. Welch hohe Wertschätzung eine Kopie nach der Antike während der Barockzeit erreichen konnte, dokumentiert der Bronzeguß nach dem Tanzenden Faun, den der Florentiner Bildhauer Massimiliano Soldani für Fürst Johann Adam von Liechtenstein anfertigte: Gleichrangig mit bedeutenden Gemälden und anderen Skulpturen war die originalgroße, besonders kostbar ausgeführte Bronze im Wiener Stadtpalast des Fürstenhauses aufgestellt.<sup>2</sup>

Bei dem antiken Vorbild handelt es sich um eine römische Kopie nach einem verschollenen griechischen Bronzeoriginal. Durch Darstellungen auf antiken Münzen konnte nachgewiesen werden, daß der Typ des Tanzenden Fauns ursprünglich keine Einzelfigur war, sondern zusammen mit der Gestalt einer sitzenden Nymphe eine Gruppe bildete. Nicht becken-schlagend, sondern mit schnalzenden Fingern forderte der temperamentvolle Faun seine Partnerin, die gerade ihre Sandalen löst, zum Tanze auf.<sup>3</sup>

Die Braunschweiger Statuette folgt zwar in der Komposition recht getreu dem antiken Vorbild, insgesamt ist sie jedoch sehr summarisch gebildet. Dies gilt auch im Vergleich mit den etwa gleich großen Bronzereduktionen, die in der Soldani-Werkstatt entstanden.<sup>4</sup> Andererseits sind einige Partien, zum Beispiel die Haupthaare oder der Schambereich, mit Sorgfalt, jedoch ohne Subtilität, gestaltet. Darüber hinaus fehlen bei der Braunschweiger Bronze die für die Gestalt des Fauns charakteristischen



Spitzohren, auch die beim Vorbild vorhandenen Hörnchen auf der Stirn sind hier nicht erkennbar.

In der Dickwandigkeit des Gusses und in der Faktur, besonders bei der punzierten Haarstruktur, steht der Faun anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung nahe, zum Beispiel der Artus Quellinus nahe stehenden Büste eines Mohren (Kat. 144, s. auch Kat. 145–147), weshalb davon auszugehen ist, daß auch der Tanzende Faun zur gleichen Zeit in den Niederlanden gegossen wurde.

1 Haskell/Penny 1981, Nr. 34

2 Ausst. Frankfurt a. M. 1986, Nr. 47, s. auch S. 39

3 Haskell/Penny 1981, S. 206

4 Ausst. Toronto 1988, Nr. 10

Literatur: Riegel 1887, S. 257, Nr. 26

## 143

Bacchant

NIEDERLANDE, Mitte 17. Jahrhundert

H. 31,2 cm (Büste ohne Bronzesockel: 23,7 cm)  
Bronze, hellbraune Patina, kleinere dunkle Flecken. Mit Schraubgewinde auf dem Bronzesockel montiert.  
Inv. Nr. Bro 139

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 74 der modernen Bronzen: „Brustbild eines Silens. 12 1/2 Zoll“ (H 29)

Der bärtige Mann in mittleren Jahren ist mit Weinlaub und Trauben bekränzt, seine nackte Brust umgibt ein über der linken Schulter geknotetes Tuch. Mit lächelnden Zügen blickt der Bacchant leicht nach rechts.

Die Büste des Mannes ist geprägt von den vitalen Bacchus- oder Satyr-Gestalten von Peter Paul Rubens, vergleichbar ist zum Beispiel das Gemälde 'Zwei Satyrn' in der Alten Pinakothek, München.<sup>1</sup> Auch Lucas Faydherbe schuf mit seiner Satyr-Büste im Rubens-Haus, Antwerpen, eine plastische Umsetzung solcher Prototypen seines Malerfreundes Rubens.<sup>2</sup> Die Braunschweiger Bronze ist dagegen allein schon wegen ihrer geringen Größe einfacher gestaltet, was sich vor allem an der Drapierung zeigt. Die fein modellierte Büste mit der prachtvollen Patina gehört zu den schönsten Beispielen unter den niederländischen Bronzegüssen in der Braunschweiger Sammlung.

1 Rosenberg 1905, S. 20

2 Baudouin, F.: Kunstwerken tentoongesteld in het Rubenshuis, Antwerpen 1974, Nr. 22; vgl. auch Ausst. Brüssel 1977, Nr. 70

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 139

## 144

Kopf eines Mohren

NIEDERLANDE, NACH ARTUS QUELLINUS D. Ä. (?),  
2. Drittel 17. Jahrhundert

184

H. 28 cm

Bronze, braune Patina mit Resten braunen Lacks.

Inv. Nr. Bro 123

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 28 der modernen Bronzen: „Ein Negerkopf in natürlicher Größe“ (H 29)

Der lebensgroße Kopf eines Mohren mit betonten wulstigen Lippen trägt kurzgeschorenes, krauses Haar. Der Halsausschnitt ist unregelmäßig begrenzt.

Der Kopf muß im Umkreis von Peter Paul Rubens entstanden sein, der sich ebenfalls für die Physiognomie von Afrikanern interessierte.<sup>1</sup> Weihrauch verwies überzeugend auf stilistische Gemeinsamkeiten mit Werken von Artus Quellinus d. Ä.: bei dem Kopf einer Negerin als Konsolbüste im Chorgestühl von St. Jacob in Antwerpen und dem Terrakotta-Modell für die Afrika-Darstellung des Amsterdamer Rathauses.<sup>2</sup> Vergleichbar – vor allem mit der Konsolbüste – sind die sehr plastischen Gesichtszüge, in denen Lippen und Augenbrauen nicht linear akzentuiert sind, wie auch die präzise geschnittenen Augen und die enganliegenden Haare. Die Ausführung des Bronzekopfes erscheint jedoch insofern vereinfacht, als sich die Ohren nicht deutlich vom Kopf absetzen. Dies schließt aus, daß es sich um einen Guß handelt, der unter der Aufsicht von Artus Quellinus hergestellt worden sein könnte.

Der Negerkopf gehört zu einer Reihe von Bronzebüsten, die in einer niederländischen Gießerei im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Die Braunschweiger Sammlung besitzt mehrere lebensgroße Kinderbüsten, die in der vereinfachten Modellierung und den summarisch geglätteten Gesichtspartien mit dem Mohr übereinstimmen (Kat. 145–147). Diese Büsten dürften auf Vorlagen verschiedener Künstler aus dem Rubens-Umkreis zurückzuführen sein.

Obwohl derzeit kein weiteres Exemplar des Mohren bekannt ist, scheint die Komposition nicht ohne Wirkung geblieben zu sein. Offensichtlich griff der österreichische Bildhauer Franz Zauner (1746–1822) bei einer Negerbüste aus schwarzem Marmor auf das Vorbild zurück.<sup>3</sup>

Negerdarstellungen waren in der älteren Kunst meist auf das Thema der 'Anbetung der Hl. drei Könige' beschränkt. In der Renaissance, noch mehr aber im Barock, nahm das Interesse für Exoten zu. Bei der Braunschweiger Bronze ist der Mohr in einer relativ repräsentativen Form dargestellt. Es handelt sich aber nicht um ein Porträt, sondern um eine dekorative Büste, die allerdings keiner ikonographischen Legitimation mehr bedurfte.

1 S. das Gemälde 'Vier Negerköpfe', Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel (Rosenberg 1905, Abb. S. 194)

2 Weihrauch 1975, Abb. 4, 6

3 Aukt. Dorotheum, Wien, 8. 4. 1922, Wertvolle italienische Skulpturen..., Nr. 56. Ein weiterer Marmorkopf befand sich vor wenigen Jahren im Berliner Kunsthandel.

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 123. – Weihrauch 1975. – Jacob in: Klessmann 1977, S. 77. – Klessmann 1978, S. 253. – List 1983, S. 186 f. – Ausst. Stuttgart 1987, Nr. 2.22. – Kopplin 1987, S. 37 f. – Krahn 1990, S. 1214, Abb. 5. – Luckhardt 1991, S. 55





Kat. 143





Kat. 144





Kat. 145



NIEDERLANDE, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 27,5 cm

Bronze, brauner Firnis über hellbrauner Patina. An der Rückseite des Büstenausschnittes kleine runde Öffnung.

Inv. Nr. Bro 124

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 26 der modernen Bronzen: „Ein Kinderkopf in natürlicher Größe. Er hat ein schwarzes hölzernes Piedestal, woran drey Basreliefs von Elfenbein befindlich sind“ (H 29)

Die etwa lebensgroße Büste zeigt ein Kind mit lächelnden Zügen, den Kopf leicht nach unten geneigt. Über die Schulter verläuft ein Band, das am Rücken eine Gewanddrapierung hält.

Die Bronze läßt sich aufgrund ihrer Dickwandigkeit, dem Verzicht auf Unterschneidungen bei den Ohren und der insgesamt schematischen Faktur mit einigen anderen Büsten der Braunschweiger Sammlung in Verbindung bringen, die offenbar in der gleichen Werkstatt entstanden sind (s. Kat. 144, 146–147). Vermutlich handelt es sich auch bei dieser Büste nicht um ein Original; das Vorbild wurde ähnlich wie die Replik von Duquesnoys Amorbüste in vereinfachender Form reproduziert (Kat. 105). Die Kinderbüste läßt sich auch darin vergleichen, daß es sich hier wohl ebenfalls um eine Teilreplik handelt: Der lebhafte Gesichtsausdruck, der sich vermutlich auf eine Handlung bezieht, wie auch die angedeutete Draperie, die in dieser Form für eine Büste ungewöhnlich ist, belegen, daß es sich um einen Teil einer Statue handeln muß. Das unbekannte Original dürfte in den Niederlanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Der aufwendige alte Sockel der Büste mit eingelegten Elfenbeinreliefs, der im Inventar H 29 beschrieben ist (vgl. Kat. 146–147), blieb nicht erhalten.

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 124

## 146

### Büste eines Kindes

NIEDERLANDE, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 18,6 cm

Bronze, brauner Firnis über hellbrauner Patina. Auf der Rückseite am Büstenausschnitt eine runde Öffnung.

Inv. Nr. Bro 125

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 27 der modernen Bronzen: „Ein dergl. [Kinderkopf] mit einem Piedestal woran drey Portraits en medaillon von Bronze befindlich sind, mit den Umschriften:

- a) COR SVLLA COS b) ATILA FLAGELVM DEI
- c) ΣΟΛΩΝ ΣΑΛΑΜΙ (H 29)

Die etwa lebensgroße Büste mit leicht unregelmäßigem Büstenausschnitt zeigt einen fast kahlköpigen Kinderkopf, der nach links geneigt ist.



Kat. 146

Wegen ihrer Dickwandigkeit, dem Verzicht auf Unterschneidungen bei den Ohren und der schematischen Faktur ist die Bronze mit einigen anderen Büsten der Braunschweiger Sammlung in Verbindung zu bringen, die in der gleichen Werkstatt entstanden sein müssen (s. Kat. 105, 144–145, 147). Auch diese Büste scheint ein unbekanntes Modell aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu reproduzieren, das sicherlich feiner und detailreicher gestaltet war. Charakteristisch ist die Markierung der wenigen, mit Meißelschlägen gleichsam eingegrabenen Haarsträhnen. Diese Kinderbüste besaß ursprünglich ebenfalls einen prachtvollen Sockel (vgl. Kat. 145), der mit antiken Plaketten geschmückt war und nicht erhalten ist.

Eine ähnlich sparsame, allerdings auf die Kopfvorderseite beschränkte Kennzeichnung der Haare läßt sich bei einer Kinderbüste in Böttgersteinzeug wiederfinden, die auch im Typus der Braunschweiger Bronzebüste entspricht.<sup>1</sup> Wahrscheinlich steht der Typ der Braunschweiger Büste mit dieser häufig diskutierten und in mehreren Exemplaren vorkommenden Arbeit in Böttgersteinzeug in Zusammenhang.

<sup>1</sup> Ausst. Hamburg 1977, Nr. 206; eine Replik in Wachs mit Glas-  
augen: Aukt. Neumeister, München, 23. 6. 1993, Nr. 34

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 125



## NIEDERLANDE, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 23,8 cm

Bronze, brauner Firnis über hellbrauner Patina. Am Hals vorn Gußfehler. Im Wachsmo-  
dell horizontal aus drei Teilen  
zusammengesetzt. Loch am Büstenausschnitt Rückseite.  
Inv. Nr. Bro 126

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 41 der modernen  
Bronzen: „Ein Kinderkopf in natürlicher Größe mit einem  
Piedestal, woran drey Basreliefs von Elfenbein befindlich  
sind“ (H 29)

Das Kind mit gelocktem Haar hat den Kopf nach links  
gewendet, die Büste ist unregelmäßig ausgeschnitten.

Die Bronze weist die gleichen Charakteristika auf wie  
einige andere Büsten der Braunschweiger Sammlung  
(s. Kat. 144–146): die Dickwandigkeit des Gusses, der Ver-  
zicht auf Unterschneidungen bei den Ohren und die sche-  
matische Faktur. Zu diesen Güssen, die in der gleichen  
Werkstatt nach Modellen verschiedener Künstler hergestellt  
wurden, gehört auch eine Teilreplik nach Duquesnoys  
Amor (Kat. 105).

Eine sehr ähnliche Büste mit der charakteristischen Wen-  
dung des Kopfes, wahrscheinlich ein Gipsabguß, ist auf  
einem Gemälde von Adam de Coster zu erkennen, das  
möglicherweise Duquesnoy (zusammen mit dem mit ihm



Kat. 147

befreundeten Georg Petel?) darstellt (Statens Museum for  
Kunst, Kopenhagen).<sup>1</sup> Es ist jedoch auszuschließen, daß es  
sich bei dem auf dem Gemälde dargestellten Kopf um ein  
Bildwerk Duquesnoys, des „fattore di putti“, handeln kann,  
da die gleiche Kinderbüste bereits Jacob Matham als Vor-  
lage für eine Zeichnung aus dem Jahre 1604 diente, wo  
sie zusammen mit einem Kopf des Apoll und dem eines  
älteren Mannes erscheint (Staatliche Graphische Samm-  
lung, München).<sup>2</sup> Somit muß das Vorbild der Braun-  
schweiger Büste bereits vor dem 17. Jahrhundert ent-  
standen sein; möglicherweise war es ein Fragment einer  
antiken Erotendarstellung.

Die hohe Wertschätzung, die man dieser und den anderen  
Kinderbüsten in der Braunschweiger Sammlung entgegen-  
brachte, zeigt die Tatsache, daß sie auf reich geschmück-  
ten Sockeln montiert waren, die wahrscheinlich erst in  
Braunschweig hinzugefügt wurden, jedoch nicht erhalten  
sind.

1 Feuchtmayr 1973, Abb. 269

2 Ausst. Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der  
Staatlichen Graphischen Sammlung, München 1989, Nr. 39

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 126

## 148

## Schlafender Amor

## NIEDERLANDE, 17. Jahrhundert

L. 9 cm

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Kleines  
Loch über dem Kopf.

Inv. Nr. Bro 343

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 312 der antiken  
Plastiken: „Ein anderes [Basrelief] mit einem liegenden  
Kinde. Bronze“ (H 29)

Der kleine nackte Knabe liegt schlafend auf einem faltigen  
Tuch, der Kopf und der linke, nach oben angewinkelte Arm  
werden von einem Kissen mit seitlichen Quasten gestützt.  
In der Rechten hält Amor den Bogen, neben dem rechten  
Fuß liegt der Köcher.

Ausgehend von zahlreichen antiken Skulpturen war das  
Thema des Schlafenden Amor in der Bildhauerei seit der  
Renaissance beliebt, am berühmtesten war eine 'Antiken-  
fälschung' des jungen Michelangelo, die sich in der Samm-  
lung von Isabella d'Este befand und verschollen ist.<sup>1</sup> Die  
kleine Bronze der Braunschweiger Sammlung erscheint im  
Vergleich mit anderen Beispielen vereinfacht: Amor fehlen  
die Flügel, als Attribute erscheinen nur Bogen und Köcher.<sup>2</sup>  
Andererseits wird das antike Motiv barock verlebendigt:  
auf natürliche Weise räkelt sich ein dralles pausbäckiges  
Kind, schlafend in ein Kissen gekuschelt.





Kat. 148

Die Kleinbronze illustriert ein Kinderspiel, das während der Renaissance- und Barockzeit beliebt war: Eine in entgegengesetzter Richtung umklammerte Zweiergruppe läßt sich rückwärts über einen oder zwei am Boden befindliche Personen fallen, so daß die Zweiergruppe dann wieder in vertauschten Rollen auf den Beinen steht.

Bereits Pieter Breugel d. Ä. hatte in seinem verschollenen Kirmes-Gemälde, das durch einen Nachstich von Hieronymus Cock überliefert ist, eine solche Szene, allerdings mit bekleideten Knaben, dargestellt.<sup>1</sup> Nackte Kinder in ähnlicher Anordnung wie bei der Bronzegruppe zeigt eine 1657 entstandene Graphik von Claudine Bouzonnet-Stella nach einer verschollenen Zeichnung ihres Onkels Jacques Stella, die zu einer Folge mit Darstellungen von Kinderspielen gehört (Abb., Kupferstichkabinett, Berlin).<sup>2</sup>

Es könnte sein, daß sich der Modelleur der Bronzegruppe, von der sonst keine Replik bekannt ist, von einer Graphik inspirieren ließ. Wahrscheinlich ist die ungewöhnliche Plastik in den Niederlanden oder in Frankreich entstanden, wo das Kinderspiel offenbar lange Zeit populär war.

1 Hollstein 1949 ff., Bd. III, S. 300, Nr. 207

2 Nr. 34 in: „Les jeux et Plaisirs de l'Enfance inventez par Jacques Stella et gravez par Claudine Bouzonnet Stella“, Paris 1657

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

1 Norton 1957, S. 249; s. auch Radcliffe in: Ausst. London 1982, Nr. 279

2 S. dagegen die relativ große Bronze in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, die Amor mit Löwenfell, Fackel und Salamander zeigt (Radcliffe 1992, Nr. 59).

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 149

### Kindergruppe

NIEDERLANDE (?), Mitte 17. Jahrhundert

H. 13 cm

Bronze, goldbraune Patina. Einige kleine Fehlstellen. Auf der Vorderseite der Plinthe zwei gebohrte Löcher.

Inv. Nr. Bro 334

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 178 der modernen Bronzen: „Drey Kinder, die groteskische Figuren bilden.“ (H 29)

Ein am Boden liegender nackter Knabe betrachtet eine eng umklammerte Gruppe zweier ebenfalls nackter Knaben, die auf seinem Rücken plaziert ist. Die Körper der Zweiergruppe umschlingen sich in entgegengesetzter Richtung, wobei die Köpfe jeweils zwischen den Schenkeln des anderen eingekeilt sind, so daß der eine Knabe nach oben blickt und der andere seinen Kopf erdwärts ausgerichtet hat.

190



Kat. 149





Zu Kat. 149. C. B. Stella nach einer Zeichnung von J. Stella, Kinderspiele, Kupferstich, Kupferstichkabinett, Berlin (Foto Anders, Berlin)

Das Thema des Putto mit dem Totenschädel – ein Memento-mori-Motiv – wurde seit der Renaissance in Italien und auch nördlich der Alpen in verschiedenen Kunstgattungen aufgegriffen.<sup>2</sup> Für die Verbreitung dieses Bildtyps sorgten besonders Druckgraphiken; zu den berühmtesten Beispielen zählt der Kupferstich des Hendrik Goltzius, auf dem ein Putto, der sich an einen Totenschädel anlehnt, unbekümmert auf die aus dem Blasrohr entweichenden Seifenblasen blickt.<sup>3</sup> Im Gegensatz dazu scheint der Braunschweiger Knabe mit seiner ängstlichen Mimik gleichsam den Tod vorauszuahnen.

Die Braunschweiger Bronze zeichnet sich durch eine sehr detaillierte und sorgfältige Oberflächengestaltung aus. Individuell ist der Kopf des Knaben – mit erkennbaren Adern an den Schläfen und markant akzentuierten Ohren – gestaltet. Modellierung und Faktur der Bronze, von der kein anderes Exemplar bekannt ist, deuten auf eine Entstehung in den Niederlanden hin, wahrscheinlich gegen Mitte des 17. Jahrhunderts.

- 1 Als flämische Arbeit des 17. Jahrhunderts (Zachodnioeuropejska rzeźba z kości w latach 1100–1900 ze zbioru Państwowego Ermitazu w Leningradzie, Czerwec 1981, Nr. 71)
- 2 Zum Thema: Janson, H. W.: The Putto with the Death's Head, in: The Art Bulletin, 1937, S. 423 ff.
- 3 Ebd., Abb. 21

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 190

## 150

Knabe, auf einem Totenschädel sitzend

NIEDERLANDE, Mitte 17. Jahrhundert

H. 15,3 cm

Bronze, dunkelbrauner Lack über brauner Patina. Kinderfigur, Totenschädel, Knochen, Sanduhr und das nicht mehr vorhandene Blasrohr jeweils separat gegossen. Ein in der Mittelachse angebrachtes Gewinde hält die Figur mit dem Totenschädel und den Knochen zusammen. Sanduhr, ebenso wie ursprünglich das Blasrohr, mit einem kleinen Stift befestigt. Auf der Unterseite des oberen Knochens die Zahl 25 eingeschlagen.

Inv. Nr. Bro 190

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 25 der modernen Bronzen: „Ein nacktes Kind so auf einem Totenkopfe sitzt und in der Rechten [!] eine Sanduhr hält.“ (H 29)

Ein nackter Knabe, auf einem Totenschädel mit zwei darunter befindlichen Knochen sitzend, hielt in der angewinkelten Rechten ein nicht erhaltenes Blasrohr, auf das sein ängstliches Gesicht blickte. Mit der Linken stützt sich der Knabe auf eine Sanduhr.

In der Kombination von Kind und Totenkopf werden Anfang und Ende des menschlichen Daseins gegenübergestellt. Darüber hinaus verweisen die Sanduhr und das nicht erhaltene Blasrohr auf die Vergänglichkeit des Irdischen: So wie die Seifenblase platzt, wird auch das Leben vergehen. Eine der Bronze verwandte Elfenbeinfigur eines Putto mit Blasrohr befindet sich in der Ermitage in St. Petersburg.<sup>1</sup>



Kat. 150





Kat. 151

## 151

Büste eines Kindes

NIEDERLANDE, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 10,1 cm

Bronze, olivbraune Patina, schwarzer Lack.

Inv. Nr. Bro 65

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 46, 70 oder 74 der antiken Plastiken: „Kinderkopf. Bronze“ (H 29)

Der gelockte Kinderkopf mit unregelmäßig ausgeschnittenen Büstenausschnitt ist leicht nach rechts geneigt.

Der Kopf mit dem mürrischen Gesichtsausdruck erinnert im Typus an die Kindergestalten des François Duquesnoy, die besonders in den Niederlanden im 17. Jahrhundert geschätzt waren und zahlreich nachgeahmt wurden (s. Kat. 104–105). Es ist möglich, daß es sich um eine Teilreplik einer Ganzfigur handelt, die jedoch nicht bekannt ist.

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 65

## 152

Büste der Venus Medici

NACH DER ANTIKE

Guß Niederlande, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 12,2 cm

Bronze, schwarze Lackpatina. Mit Holzdübel und Metallstift befestigt.

Inv. Nr. Bro 64

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 99 antiken Plastiken: „Kopf der Venus. Bronze“ (H 29)

In knappem Büstenausschnitt ist der nach links gewendete Frauenkopf mit sorgfältig zu einem Knoten zusammengebundenen Haaren dargestellt.

Die Bronzebüste ist eine verkleinerte Teilreplik nach der berühmten Venus Medici. Die antike Marmorfigur, eine römische Kopie nach einem Bronzeoriginal des 1. Jahrhunderts v. Chr., gehörte seit dem 17. Jahrhundert zu den am meisten bewunderten Antiken. Von Rom aus gelangte sie 1677 nach Florenz und erhielt 1688 in der Tribuna der Uffizien einen Ehrenplatz.<sup>1</sup> Ungezählt sind die Kopien nach dieser Figur, die häufig als Gartenschmuck dienten.

Die Braunschweiger Bronze könnte ursprünglich zu einem Ensemble kleinformatiger Büsten gehört haben. Im Format und auch in der sorgfältigen Ausführung ist sie aufs



Kat. 152



nächste mit einer Kinderbüste im Stil Duquesnoys (Kat. 151) verwandt. Die Faktur und Patinierung dieser Bronzen lassen an eine Entstehung in den Niederlanden denken. Offenbar wurden beide Büsten in einer Werkstatt hergestellt, die sowohl antike als auch zeitgenössische Vorlagen in dekorativem Kleinformat reproduzierte.

1 Haskell/Penny 1981, Nr. 88; s. auch Ausst. Frankfurt a. M. 1986, Nr. 48

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 65

## 153

### Tanzender Knabe

NIEDERLANDE, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 14,5 cm

Bronze, hellbraune Naturpatina. An mehreren Stellen korrodiert. Bestoßungen am Rücken. Attribut in der in der rechten Hand verloren. Mit Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 193

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 148 der modernen Bronzen: „Ein Kind“ (H 29)

Der nackte Knabe steht auf dem rechten Bein, das linke ist erhoben und nach vorne angewinkelt. Beide Arme sind nach vorne gestreckt.

Der tanzende nackte Knabe spielte vermutlich ein Blasinstrument, das er mit seiner rechten Hand umgriff. Die ungelenke Bewegung des Kindes spricht gegen eine Entstehung der Bronze in Italien. Es handelt sich wohl um ein Werk eines niederländischen Künstlers aus der Nachfolge von François Duquesnoy, der die Prototypen für das Putten-Genre lieferte, auf die man vor allem im Heimatland des Künstlers, den Niederlanden, zurückgriff.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 193

## John Osborn

Der Engländer Osborn, 1584 in Worchestershire geboren, war seit ca. 1590 in den Niederlanden als Künstler tätig. Seit ca. 1600 arbeitete er in Amsterdam, wo er sich zum Spezialisten für die Herstellung von Reliefs aus Walfischbein entwickelte; er starb 1634.

Literatur: Roeber, N. de: Johannes Osborn, kunstig baleinwerker, in: Oud Holland 1887, S. 309 ff. – Ausst. Amsterdam 1992, Nr. 117

## Johannes Lutma

Geboren 1624 als Sohn des gleichnamigen, aus Emden stammenden Amsterdamer Silberschmiedes, übte Lutma das Handwerk seines Vaters aus, war jedoch auch als Kupferstecher und Münzgraveur tätig. Ein Aufenthalt in Rom 1651 ist gesichert. Einige Zeichnungen, Graphiken und Medaillen von Lutma sind nachweisbar; er starb 1685.



Kat. 153

## 154

### Porträtmedaillon Prinz Friedrich Heinrich

NACH JOHN OSBORN UND JOHANNES LUTMA, 1626  
Guß Niederlande oder Deutschland, 17. Jahrhundert

H. 13,8 cm, Br. 11 cm

Bronze, braune Patina. Rahmen unten beschädigt. Rückseitig mit roter Schrift die Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: 180.

Inskript untem in Bildfeld: „PATRIAE QUE / PATRI QUE“  
Ohne Inv. Nr.

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 180 der modernen Bronzen: „Brustbild des Königs von Frankreich Heinrich des Vierten“ (H 29)

Das ovale Medaillon zeigt das Bildnis des Prinzen mit Moustache und spitzem Kinnbart; das dichte Haar ist kurz geschnitten. Über einem reich verzierten Panzer trägt Friedrich Heinrich eine Drapierung und einen Spitzenkragen.

Dargestellt ist der Statthalter der nördlichen Niederlande, Friedrich Heinrich Prinz von Oranien (1584–1647). Die Bronze ist ein Abguß nach einem Medaillon in Walfischbein (vgl. Exemplar im Historischen Museum, Amsterdam).<sup>1</sup> John Osborn stellte dieses und vergleichbare





Kat. 154

Reliefs auf ungewöhnliche Weise her: Die knetbar gemachte Beinmasse wurde in Kupferformen gepreßt. Die Modelle für die sehr fein detaillierten Medaillons gehen auf den Goldschmied und Münzgraveur Johannes Lutma zurück, der sich seinerseits auf graphische Vorlagen stützte.<sup>2</sup> Ein solches Medaillon aus Walfischbein ist für die Kunstkammer von Ferdinand Albrecht, dem jüngeren Bruder von Herzog Anton Ulrich, in Bevern dokumentiert.<sup>3</sup> Dieses Relief könnte als Vorlage für den Guß gedient haben.

Die Bronze, die auf den breiten Rahmen des Medaillons aus Walfischbein verzichtet, ist relativ fein und detailliert; die dennoch leicht verminderte Präzision in der Modellierung läßt sich am ehesten an der Inschrift erkennen.

Das Pendant, das Bildnis der Amalia von Solms, der Gattin des Prinzen Heinrich Friedrich (Historisches Museum, Amsterdam), das sich ebenfalls in der Kunstkammer von Bevern befand, könnte gleichermaßen in einem Abguß in der Braunschweiger Sammlung vertreten gewesen sein. Die in den alten Inventaren auf das Bildnis von Friedrich Heinrich folgende Nummer – 181 – verzeichnet ein „Brustbild eines Frauenzimmers mit einem Schleier. Basrelief“.<sup>4</sup>

Die Identität des Dargestellten bei der Abfassung der Inventare des 18. Jahrhunderts war schon nicht mehr bekannt, man sah in dem Bildnis den französischen König Heinrich IV.

- 1 Ausst. Amsterdam 1992, Nr. 117
- 2 Vorlage für das Bildnis Friedrich Heinrichs war ein Kupferstich von Willem Jacobsz. Delff (1580–1638) nach einem Gemälde von Michiel van Mierevelt (1567–1641) von 1624 (Ausst. Amsterdam 1992, Nr. 117); s. a. Roever, N. de: Johannes Osborn, kunstig baleinwerker, in: Oud Holland 1887, S. 309 ff.
- 3 Freundl. Hinweis von R. A. Schütte
- 4 Ausst. Amsterdam 1992, Nr. 117. Allerdings weist das Walfischbein-Medaillon keinen Schleier auf.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 155

Europa auf dem Stier

NIEDERLANDE, Mitte 17. Jahrhundert

H. 25 cm, Br. 28,7 cm

Bronze, braune Patina, 'verputzt'. Frauenfigur und Stier separat gegossen; Europa mit zwei Stiften auf dem Rücken des Tieres montiert. Linker Unterschenkel und rechte Hand angesetzt. Bruchstelle am linken Handgelenk. Reparierte Gußfehler. Das linke Hinterbein des Stiers und sein Schwanz angesetzt. Teil des Attributs in der linken Hand fehlt, Bohrloch zwischen Daumen und Zeigefinger und am Horn. Bruchstelle am rechten Vorderhuf. Auf der offenen Unterseite des Stiers zwei Stege mit Gewindebohrungen.

Inv. Nr. Bro 359

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 92 der modernen Bronzen: „Die Entführung der Europa. Eine Gruppe [ohne Maßangabe] Z. hoch“ (H 29)

Auf dem Rücken eines liegenden Stieres mit mächtigen Hörnern sitzt eine nackte weibliche Gestalt in schwungvoll ausgreifender Bewegung. Ihr kunstvoll frasierter Kopf – mit einem Diadem geschmückt – ist leicht zurückgeneigt. In ihrer erhobenen Linken hält sie ein Horn.



Kat. 155



Die Figurengruppe illustriert die von Ovid (Metamorphosen) geschilderte Fabel der Entführung Europas. Die Tochter des phönikischen Königs Agenor pflückte zusammen mit ihren Gefährtinnen auf einer nahe am Meer gelegenen Wiese Blumen, da näherte sich ihr der Göttervater Zeus in Gestalt eines schönen, sanften Stieres. Die junge Frau bekränzte ihn und nahm schließlich auf seinem Rücken Platz. Rasch eilte der Stier davon, schwamm mit der Königstochter über das Meer und landete schließlich in Kreta, wo Zeus sich wieder in Menschengestalt zurückverwandelte und mit ihr mehrere Söhne zeugte, von denen einer Minos war. Das galante Thema von Europa und dem Stier wurde in der bildenden Kunst, auch in der Bronze-kleinplastik, häufig dargestellt.<sup>1</sup>

Anders als bei den übrigen Bronzegruppen der Renaissance- und der Barockzeit ist der Stier hier liegend gezeigt. Anscheinend ist der Moment dargestellt, in dem Europa auf seinem Rücken Platz genommen hat. Ikonographisch ungewöhnlich ist, daß sie ein Horn in der Hand hält.

Da der Originalsockel, der wegen des unregelmäßigen unteren Abschlusses notwendig war, nicht erhalten ist, läßt sich nicht klären, ob die einansichtig aufgebaute Gruppe eventuell als Möbelschmuck Verwendung gefunden hatte.

In ihrer eleganten Bewegung und der ausgreifenden Gebärde erinnert die weibliche Figur an manieristische Kompositionen Giambolognas. Sie steht im Kontrast zu dem eher realistisch gestalteten Stier, dessen erhobener Kopf, die rollenden Augen und die aus dem Maul heraus-hängende Zunge auf deftige Weise auf das bevorstehende Abenteuer hinweisen.

Vor allem der Naturalismus der Stiergestalt spricht für eine Entstehung der Gruppe in den Niederlanden, wobei der Künstler vielleicht auf eine graphische Vorlage zurückgriff. Repliken der Bronze, deren Erscheinungsbild durch die 'Verputzung' beeinträchtigt ist, sind nicht bekannt.

<sup>1</sup> Ausst. Berlin 1988; s. auch Ausst. Wien 1991, S. 69 ff.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 156

Applik in Büstenform

NIEDERLANDE (?), Mitte 17. Jahrhundert

H. 9,5 cm

Bronze, braune Patina, Reste von Feuervergoldung. Drei Löcher im Haar rechts, an der Schulter links und im Akanthusblatt. Rückseitiger Zapfen abgebrochen. Helmbusch separat gegossen, mit Schraube befestigt.

Inv. Nr. Bro 172

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 154 der modernen Bronzen: „Kopf einer Mannsperson, so mit einem Helm bedeckt und mit einem Federbusch verzieret ist“ (H 29)

Die männliche Büste in antikisierender Gewandung, aber zeitgenössischer Bart- und Haartracht, wächst aus einem



Kat. 156

Akanthusblatt heraus. Ein mächtiger Helmbusch bekrönt das frontal ausgerichtete Haupt. Die Rückseite ist nicht plastisch gestaltet.

Die Büste diente als Applik vermutlich für ein Möbelstück, an dem sie durch drei Stifte befestigt war. Die individuelle Komposition und die ursprüngliche Vergoldung demonstrieren den Stellenwert, der einem solchen Schmuckelement beigemessen werden konnte. Dies bezeugt auch die Tatsache, daß man in Braunschweig die kleine Büste im 18. Jahrhundert unter den Bildwerken inventarisierte.

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 172





Kat. 157



Kat. 157

## 157

Borghesischer Fechter

NACH DER ANTIKE

Guß nordalpin, Niederlande (?), um 1700

H. 33 cm

Bronze, brauner Firnis über goldbrauner Patina. Arme und Beine angesetzt. Schwertklinge aus Eisen.

Inv. Nr. Bro 354

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 29 der modernen Bronzen: „Ein Athlet, welcher in der Rechten ein Schwerdt und auf den linken Arm ein Schild hält. 14 Z.“ (H 29)

Eine nackte männliche Gestalt erscheint kampfbereit in weiter Schrittstellung mit zurückgesetztem linken Bein. An dem in Blickrichtung erhobenen linken Unterarm ist ein Schild befestigt, während die zurückgenommene Rechte ein Schwert hält.

Die Bronze ist eine Kopie nach einem der berühmtesten antiken Bildwerke, dem sogenannten Borghesischen Fechter, einer römischen Marmorkopie nach einem Original aus der Schule des Lysipp, die sich heute im Louvre, Paris, befindet.<sup>1</sup> Die Marmorfigur wurde um 1600 gefunden, gelangte in die Sammlung des Kardinals Borghese und

gehörte rasch zu den am meisten geschätzten antiken Skulpturen, was neben literarischen Zeugnissen vor allem zahllose Abgüsse und Kopien in Groß- und Kleinformat belegen. Für Künstler war der Fechter ein bevorzugtes Studienobjekt, da sich an ihm beispielhaft die menschliche Anatomie im Zustand der Bewegung studieren ließ. Auf zahlreichen Akademie- bzw. Atelierbildern der Barockzeit lassen sich Kopien des Fechters erkennen. Als Symbol für die Vorbildlichkeit antiker Kunst erscheint eine kleine Replik des Fechters zusammen mit einigen anderen Antikenkopien auf Nicolas de Largillières Bildnis von Charles Le Brun, dem Kunstintendanten unter Ludwig XIV. (Louvre, Paris).

Auch in Norddeutschland wurde der Borghesische Fechter während der Barockzeit offenbar sehr geschätzt. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts fand eine vergoldete Bronzekopie im Schloßpark Herrenhausen bei Hannover Aufstellung.<sup>2</sup> Die Braunschweiger Kleinbronze, die das Original vereinfacht wiedergibt, entstand vermutlich auch in der gleichen Zeit, sicherlich nördlich der Alpen, wahrscheinlich in den Niederlanden.

<sup>1</sup> Haskell/Penny 1981, Nr. 43

<sup>2</sup> Haskell/Penny 1981, S. 221

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



**158**

Johannes (?)

DEUTSCHLAND, Ende 15. Jahrhundert

H. 10,5 cm

Bronze, schwarzer Lack über rostfarbener Patina. Naht an den Seiten. Einige Fehlstellen. Ein Zapfen am Hinterkopf. Inv. Nr. Bro 347

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die mit langem Gewand und Mantel bekleidete, langhaarige männliche Gestalt hält die Arme vor dem Körper zusammen. Der Blick ist nach oben gerichtet. Die Figur steht auf einem profilierten, sich nach unten verjüngenden Sockel.

Die Statuette muß ursprünglich in einen Kontext aus mehreren Figuren integriert gewesen sein, wahrscheinlich als Johannes einer Kreuzigungsgruppe. Die Sockelung deutet auf die Intergration in einen dekorativen Zusammenhang hin. Die gotischen Formen der Gewanddrapierung sprechen für eine Entstehung nördlich der Alpen, wahrscheinlich in Süddeutschland gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## Peter Vischer d. J.

Als zweiter Sohn von Peter Vischer d. Ä. wurde der Künstler 1487 in Nürnberg geboren. Der Vater leitete die bedeutendste deutsche Bronzegießerei in der frühen Renaissance, in die Peter d. J. wie seine Brüder Hermann und Hans eintrat. Anders als der Vater betätigte er sich nicht nur als Gießer, sondern vor allem als Bildhauer. Sein Hauptwerk, wie das der Vischerhütte überhaupt, ist das Sebaldus-Grabmal in St. Sebald, Nürnberg, an dem mit Unterbrechungen von 1508–1519 gearbeitet wurde. Den Guß besorgte Peter d. Ä., während der gleichnamige Sohn den Großteil der Figuren modellierte.

1507–8 und 1512–14 war Peter Vischer d. J. wohl in Italien, zuerst vermutlich, um dort die Schedelsche Weltchronik zu vertreiben. Er muß damals die Paduaner Werkstatt von Andrea Riccio (s. Kat. 9), der in jenen Jahren am Oster-



Kat. 158



leuchter für den Santo, Padua, arbeitete, besucht haben. Die Erfahrungen dieser Reisen beeinflussten die Gestalt des Sebaldus-Grabmals stark: einerseits wurden antike Figurentypen integriert, andererseits änderte sich die Technik. Man goß nicht mehr nach Holzmodellen; Peter Vischer d. J. modellierte direkt in Wachs gemäß dem auch von Riccio praktizierten Prinzip der verlorenen Form. Vischer nutzte dies für die zahlreichen spontan und frisch geformten Figuren am Sebaldusgrabmal.

1528 goß Vischer nach dem Entwurf von Lukas Cranach das Grabmal für Friedrich den Weisen in der Schloßkirche von Wittenberg; dieses traditionelle Werk brachte ihm den Meistertitel. Vischer starb im darauffolgenden Jahr.

Dieser geniale Künstler kann als Schöpfer der deutschen Bronzeplastik im Kleinformat gelten: der Statuette, die mit einem Gerät kombiniert werden konnte (Tintenfässer im Ashmolean Museum, Oxford), der Medaille (v. a. Selbstbildnis von 1509, Paris, Bibliothèque Nationale) und der Plakette (Orpheus und Euridike, u. a. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg).

Literatur: Mayer 1911. – Feulner 1924. – Meller 1925. – Bange 1949, S. 12 ff. – Stafski 1962. – Pechstein 1962. – Weihrauch 1967, S. 271 ff. – Ausst. Nürnberg 1986, Nr. 187 ff.



Kat. 159

## 159

Sitzender Knabe mit Hund

PETER VISCHER D. J., um 1520

H. 6,7 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina. Auf dem Kopf Gußkanal nicht ganz abgearbeitet. Mit Stift zwischen den Gesäßbacken montiert. Auf der Unterseite eingetieft: |2-11-S (möglw. auf den Kopf gestellte 5).

Inv. Nr. Bro 187

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 57 der antiken Plastiken: „Ein Kind“ (H 29)

Ein kleiner Junge sitzt auf dem Boden, das rechte Bein ist ausgestreckt, das linke angezogen. In den verschränkten Armen hält er ein Hündchen, das er liebevoll an sich drückt.

Die kleine Bronze – ein Vollguß – ist nach einem skizzenhaft modellierten WachsmodeLL gegossen. Sie bewahrt dessen spontane Gestaltung und ist kaum überarbeitet; Feilspuren sind nicht zu erkennen.

Die lebenswürdige Kinderfigur wird Peter Vischer d. J. zugeschrieben wegen ihrer stilistischen und thematischen Verwandtschaft zu den Puttengestalten am Sebaldusgrabmal, St. Sebald, Nürnberg.<sup>1</sup> Unter jenen geflügelten Kinderfiguren, die zum Teil nur wenig größer sind als die Braunschweiger Statuette, werden einige beim Spiel mit Hunden gezeigt; eine mit der Kleinbronze übereinstimmende Gestalt kommt jedoch nicht vor. In der Forschung wird seit längerem postuliert, daß der Künstler ähnliche Puttengestalten auch als autonome Statuetten darstellte.

Einige der Zuschreibungen müssen jedoch revidiert werden, zum Beispiel ist das Sitzende Kind mit Vogel in der Braunschweiger Sammlung, das als Pendant des Knaben mit dem Hund galt<sup>2</sup>, eine Replik nach einem italienischen Vorbild (Kat. 17). Daß die Komposition des Knaben mit Hund kein Produkt des Vischer-Kults im 19. Jahrhundert sein kann, belegt das schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisbare Braunschweiger Exemplar wie auch eine aus dem Münchner Antiquarium stammende, vergrößerte Variante, Kind mit Vogel<sup>3</sup>, die ein älteres Original voraussetzt.

Die Gußmodelle der Puttengestalten am Sebaldusgrabmal wurden von Peter Vischer d. J. direkt in Wachs modelliert, deshalb wiederholt sich keine der Figuren. Der Knabe mit Hund dagegen ist in mehreren Repliken bekannt. Dubletten, allerdings nicht von gleichbleibender Qualität, kennt man zumindest von Vischers Relief Orpheus und Eurydike<sup>4</sup> und von einer allegorischen Frauengestalt.<sup>5</sup>

Es ist zu fragen, ob es mehrere direkt modellierte WachsmodeLL vom Sitzenden Knaben gab oder ob nach einem haltbaren Modell gegossen wurde. Vielleicht sind die meisten Exemplare Nachgüsse oder Nachahmungen eines Bronzeoriginals. Diese Fragen sind kaum zu klären, da mehrere der früher bekannten Bronzen derzeit nicht nachweisbar oder zerstört sind.<sup>6</sup> Mit dem Braunschweiger Exemplar soll hier eine Version in Wachs in der Skulpturensammlung, Berlin<sup>7</sup>, verglichen werden.



Die Berliner Wachs-Plastik wurde als Originalmodell angesehen: „...die Probe eines 'unverlorenen' Modells..., das direkt von der Hand des jüngeren Peter berührt wurde“ (Stafski).<sup>8</sup> Ein Wachsmo- dell wie die Berliner Fassung kann allerdings nicht die Vorlage für die erhaltenen Bronzen gewesen sein, denn der Größenunterschied ist mit ca. 17% erheblich größer als die Schrumpfung beim Bronzeguß. Im übrigen weist die Wachsfigur einen relativ langen Kopf mit hoher Stirn und kräftiger Nase auf und nicht den typischen Rundkopf mit kleinem Näschen, der die Vischerschen Putten kennzeichnet; auch die charakteristischen kurzen Locken zeigt die Wachs- version nicht.<sup>9</sup>

Die Besonderheiten der Kinderfiguren Peter Vischers d. J. sind dagegen bei der Braunschweiger Bronze ausgeprägt. Trotz der skizzenhaften Modellierung erweist sie sich als die plastisch differenzierteste der bekannten Versionen. Die Arm- und Beinmuskeln sind klar akzentuiert, das Bäuchlein ist vorgewölbt. Bei der Bronze im Bayerischen Nationalmuseum, München<sup>10</sup>, sind die Körperformen weniger deutlich modelliert. Kennzeichnend für diese Qualitätsunterschiede ist, daß an der Unterseite des rechten Fußes nur beim Braunschweiger Exemplar Zehen angedeutet sind. Auch in der Mimik und Gestik des mit leicht geöffnetem Mund aufblickenden Kindes wie der Charakterisierung des sich angstvoll anschmiegenden Hündchens ist die Braunschweiger Fassung die überzeugendste.

Schließlich spricht auch die eigentümliche, bisher nicht entzifferte Kennzeichnung mit einer Zahlenkombination (s. o.) dafür, daß es sich bei dem Braunschweiger Exemplar um einen besonderen Guß handelt.

Peter Vischer d. J. war bei seinen Italienreisen – 1507–8, 1512–14 – auf das in der Renaissance populäre Putten-Thema gestoßen. Allgemein wird angenommen, daß er in Padua die Werkstatt von Andrea Riccio besucht habe, der damals mit seinem Hauptwerk, dem Osterleuchter, beschäftigt war (vgl. Kat. 9, 18). Das Sebaldusgrabmal und der Osterleuchter im Santo zu Padua, so unterschiedlich sie insgesamt erscheinen, sind monumentale Bronzekonstruktionen, die mit zahlreichen Reliefs und Statuetten geschmückt sind. Trotz der sakralen Bestimmung und des kirchlichen Aufstellungsortes weisen beide Monumente viele pagane Motive auf. Neben mythologischen Mischwesen spielen Putten eine wichtige Rolle. Sie dienen beim Osterleuchter dazu, zwischen verschiedenen Relieffeldern zu verbinden, zu schmücken und durch ihr kindliches Verhalten zu erfreuen. In dieser Tendenz geht Peter Vischer d. J. noch ein Stück weiter. Die fast unüberschaubare Schar seiner Putten am Sebaldusgrabmal hat sich beinahe verselbständigt. Die Kinderfiguren werden in geringerem Maße als bei Riccio dazu benutzt, Inhalte zu verdeutlichen, sie sind keine frommen Engel, sondern äußerst lebendige, natürliche Bürschlein.

- 6 Ehem. Sammlungen Bardini, Beckerath und Güterbock, Schloßmuseum Mannheim (Weihrauch 1956, S. 18)
- 7 Stafski 1962, Abb. 42b
- 8 Ebd., S. 49; s. schon Bode 1908, S. 32; auch Pechstein 1962, S. 95, Anm. 145
- 9 Am Kopf sind Nähte erkennbar, demnach dürfte die Wachsfigur nicht direkt modelliert worden sein.
- 10 Weihrauch 1956, Nr. 23

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 187. – Bode 1908, S. 32, Abb. 1. – Scherer 1919, S. 117, Abb. 4. – Meller 1926, Taf. 25. – Bange 1949, Abb. u. Nr. 49. – Weihrauch 1956, S. 18. – Radcliffe 1966, S. 60, Abb. 33

## Daniel Mauch

Der 1477 geborene Künstler war anfangs in seiner Vaterstadt Ulm tätig. Er führte eine Reihe von Schnitzaltären aus, die sich durch Schmuckreichtum, Heiterkeit und Lebenswürdigkeit auszeichnen, wie zum Beispiel der Bieselbacher Sippenaltar von 1510. Die bedeutendste Arbeit dieser Zeit ist der 1520 errichtete Sebastiansaltar in der Stadtkirche von Geislingen.

1529 verließ Mauch Ulm, als durch die Reformation seine Arbeitsmöglichkeiten eingeschränkt wurden, und ging nach Lüttich. Das einzige signierte Werk von ihm ist die Muttergottesfigur der Kirche von Dalhem bei Lüttich (Musée d'art religieux et d'art mosan, Lüttich). Zugeschrieben wird ihm eine verwandte Marienfigur im Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen. Rasmussen wies Mauch eine Reihe von Kleinplastiken in Holz zu, die zuvor als Werke von Conrad Meit angesehen wurden. In Bronze hat der Künstler nicht gearbeitet.

Literatur: Otto 1927. – Rasmussen 1973. – Ausst. München 1972, Nr. 416. – Ausst. Heidelberg 1986, S. 537 ff.

- 1 Scherer 1919, S. 117
- 2 Bode 1908, Abb. 1
- 3 Weihrauch 1956, Nr. 24
- 4 National Gallery, Washington; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Skulpturensammlung, Berlin
- 5 Ashmolean Museum, Oxford (mit Tintenfaß); Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg



NACH DANIEL MAUCH (?)

Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, wahrscheinlich Turkelsteyn-Werkstatt

H. 21,4 cm

Bronze, braune Patina. Kleine Gußfehler. Unterseite der Plinthe mit Platte geschlossen, in deren Mitte eine runde Öffnung, am Rand zwei kleine Löcher. Auf der Unterseite mit Tinte die Inventarnummer 194.

Inv. Nr. Bro 194

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 86 der modernen Bronzen: „Lukretia 9 1/2 Zoll hoch“ (H 29)

Die nackte Frauengestalt, deren Haar von einem Tuch verhüllt ist, hält in der Rechten einen Dolch, den sie sich in die Brust stößt.

Lukrezia war der Sage nach eine tugendhafte Römerin, die nach ihrer Entehrung durch Sextus Tarquinius den Freitod einem Leben in Schande vorzog. Sie galt demzufolge als Inbegriff altrömischer 'Virtus'.

Die Statuette gehört zu den bekanntesten Werken der Braunschweiger Bronzensammlung, da man in ihr lange Zeit ein eigenhändiges Werk des berühmten burgundischen Bildhauers Conrat Meit gesehen hatte.<sup>1</sup> Schon



Kat. 160, Detail

Bange jedoch sah in ihr lediglich das Werk eines Künstlers aus dem Umkreis von Meit.<sup>2</sup> Rasmussen legte dar, daß eine Gruppe weiblicher Buchsbaumstatuetten, darunter mehrere Lukrezia-Figuren, die häufig als Arbeiten Meits angesehen worden waren, dessen kühnen Realismus vermissen lassen. Er schrieb sie Daniel Mauch zu, einem wie Meit in den Niederlanden tätigen deutschen Bildhauer, dessen Madonnenfiguren im Gesicht und den charakteristischen Schläfenlocken enge Gemeinsamkeiten mit der Gruppe der weiblichen Aktfiguren aufweisen.<sup>3</sup>

Von den Lukrezia-Figuren im Metropolitan Museum, New York, im Kunsthistorischen Museum, Wien, im Historischen Museum, Basel, und ehemals in Wiener Privatbesitz<sup>4</sup> ist die Braunschweiger Bronze am engsten mit der New Yorker Statuette verwandt. Bei der Bronze ist der linke Arm weiter abgespreizt, die rechte Hand mehr gekrümmt, so daß der Dolchgriff sicherer gehalten wird. Die Körperformen bei der Bronze sind summarisch wiedergegeben, zum Beispiel wird auf die Andeutung der Schamhaare verzichtet. Auch das Gesicht ist weniger ausdrucksvoll, es deutet kaum mehr Schmerz an. Rasmussen kommentierte: „...das mädchenhafte Gesicht hat etwas Zimmerliches, mit dem verglichen der Gefühlsausbruch der Lukrezien in New York und Wien ungehemmt und kraß erscheint.“<sup>5</sup>

Die Faktur der Bronze läßt keinen Zweifel daran, daß sie nicht im 16. Jahrhundert, sondern später entstanden ist. Allerdings läßt sich an ihr, trotz der Tendenz zur Vereinfachung, noch erkennen, daß sie nach einem Holzmodell – vielleicht der New Yorker Statuette – gegossen wurde. Am deutlichsten zeigt sich dies an der Form der Plinthe, an der die Holzstruktur des Vorbildes noch zu erkennen ist.

Eine zweite Bronze, die die gleichen Charakteristika aufweist und wohl aus derselben Werkstatt wie das Braunschweiger Exemplar stammt, befindet sich im Kunsthandel.<sup>6</sup> In der Faktur – zum Beispiel bei den rechteckig markierten Zehennägeln oder den Haaren und dem Tuch – entspricht die Bronze anderen Güssen der Braunschweiger Sammlung, die in der Werkstatt von Caspar von Turkelsteyn entstanden sein dürften (vgl. Kat. 67).

In den Niederlanden war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – vor allem in der Graphik – das Lukrezia-Thema beliebt. Die New Yorker Statuette wie auch ihre Bronze-replik in Braunschweig orientieren sich an einem Stich von Lucas van Leyden<sup>7</sup>, der den Selbstmord der jungen Frau jedoch auf viel dramatischere Weise schildert. Bei der Braunschweiger Statuette ist das Geschehen weder kompositionell noch psychologisch überzeugend wiedergegeben; es handelt sich vorrangig um eine Dekorations-bronze mit pikantem Charakter.

1 S. u. a. Weihrauch 1967, S. 69, Abb. 72

2 Bange 1949, Nr. 130

3 Rasmussen 1973. Die Zuschreibung wurde kürzlich ohne überzeugende Argumente angezweifelt (Ausst. Basel 1991, S. 60)

4 Rasmussen 1973, Abb. 19, 20, 21, 24

5 Ebd., S. 137

6 Aukt. Phillips, London, 12. 12. 1991, European Works of Art and Sculpture, Nr. 153, z. Zt. im Kunsthandel, Bremen.

7 Rasmussen 1973, Abb. 23





Kat. 160



Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 194. – Scherer 1919, S. 119. – Winkler 1924, S. 46. – Meller 1926, Taf. 57. – Sauerlandt 1927, Abb. S. 61. – Troesch 1927, S. 47, Taf. XLVIII. – Bange 1928, S. 65 f. – Falke 1937, S. 115. – Bange 1949, S. 70 u. 134, Abb. 130. – Fink 1955, Abb. S. 38. – Wehrauch 1967, S. 69 u. 297, Abb. 72. – v. d. Osten 1969, S. 239. – Anzelewsky, F.: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, S. 247. – Klessmann 1973, Abb. 27. – Rasmussen 1973, S. 136 ff., Abb. 22. – Klessmann 1979, S. 247. – Ausst. Basel 1991, S. 60

## Hans Peisser

Der um 1505 geborene Künstler kam 1526 nach Nürnberg und war möglicherweise Schüler von Veit Stoß. Er war vor allem als Holzschnitzer tätig. 1531 führte er die Figuren des Hochaltars für Stift Kremsmünster aus (Pfarrkirche Grünau). Aus stilistischen Gründen werden ihm die Holzmodelle für den Rathausputto (Germ. Nationalmuseum, Nürnberg) und das Gänsemännchen in Nürnberg (Städt. Museum, Nürnberg) zugeschrieben. Verwandt sind die Bronzefiguren vom Planetengötterbrunnen in Linz (Landhaus) und vom Marktbrunnen in Friesach. Dokumentarisch gesichert ist Peissers Mitarbeit am 'Singenden Brunnen' vor dem Belvedere in Prag, wo er seit 1562 am Hof des Erzherzogs Ferdinand tätig war. Der Künstler starb nach 1571.

Literatur: Habich 1910. – Braun 1921/22. – Pechstein 1973. – Pechstein 1974. – Pechstein 1990. – Weber 1975, S. 99 ff.

## 161

### Caritas

NACH HANS PEISSER, Modell um 1540  
Guß Deutschland, 16./17. Jahrhundert

H. 15,5 cm, Br. 13 cm

Bronze, vergoldet. Rückseite: hellbraune Patina. Unterer Teil des Reliefs fehlt, nicht mitgegossen.

Inv. Nr. Bro 177

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht zu identifizieren.

Von der ovalen Plakette fehlt der untere Teil mit dem Schrifttafel. Die Bildfläche ist von einem Blattkranz mit Früchten und Bändern mit flatternden Enden umgeben. Caritas, eine leicht bekleidete junge Frau, ist von sieben Kindern verschiedenen Alters umgeben, eines trägt sie auf dem linken Arm, eines auf der rechten Schulter, zwei stehen rechts von ihr, drei weitere Kinder befinden sich an ihrer linken Seite, davon sitzt eines auf dem Boden und schaut unter ihrem Rock hervor.

Die Plakette gehört zu einer Reihe von vier Tugenddarstellungen, neben Caritas sind Prudentia, Justitia und Patientia dargestellt (Bayerisches Nationalmuseum, München).<sup>1</sup> Diese drei Plaketten sind oval und weisen im unteren Teil eine Schriftkartusche auf. Die Inschrift, die bei der Braunschweiger Caritas-Plakette fehlt, müßte lauten: „DILACTIO VOCOR LATINIS OTIME / AGAPEN PELASGI MORE ME VOCANT SUO / QUI DMI DEUM SEQUOR LIBENTER OPTIMU / SERVIRE QUI ME PROXIMO IUBET MEO“.<sup>2</sup>

Bei den Plaketten Justitia und Prudentia enthält die Kartu-

sche auch die Signatur von Hans Peisser. Die Kinderfiguren der Caritasplakette lassen sich bestens mit dem Nürnberger Rathausputto vergleichen, der von Pechstein Hans Peisser zugeschrieben wurde.<sup>3</sup>

Peisser setzte sich in dieser Serie vom Stil des führenden Nürnberger Plakettenmeisters der vorangegangenen Generation, Peter Flötner, auseinander. Dieser hatte seine Tugendfiguren in weiträumigen, perspektivisch dargestellten Landschaften präsentiert.<sup>4</sup> Peisser dagegen zeigt seine Gestalten im Vordergrund und verzichtet fast ganz auf Tiefenräumlichkeit. Die Schmuckformen, zum Beispiel flatternde Gewänder und Bänder, unterstreichen die Flächigkeit des Bildfeldes.

Da Peisser vor allem Bildschnitzer war, ist anzunehmen, daß auch die Modelle zu den Tugend-Plaketten aus Holz geschnitten waren. Im Berliner Kunstgewerbemuseum befindet sich eine Buchsbaumversion der Caritas-Gruppe (ohne Relieffgrund), die sich jedoch in zahlreichen Details von der Braunschweiger Bronze unterscheidet. Bange hielt die Holzfassung für weniger qualitativ als die – nicht erhaltene – Bronzeversion der Berliner Museen<sup>5</sup>; Pechstein dagegen sieht in dem Buchsrelief das Modell für eine Edelmetallarbeits, während er die Bronzeplaketten für spätere Abformungen hält.<sup>6</sup> Das Braunschweiger Relief dürfte in der Tat kein zeitgenössischer Guß sein. Befremdend ist nicht nur die poröse Oberfläche und das Fehlen des unteren Teils; ungewöhnlich ist vor allem die Rückseite, die die Struktur von Stoff reproduziert. Demnach ist die Bronze wohl kaum nach einem Originalmodell gegossen worden.

Andererseits ist die vergoldete Bronzeversion in ihrer Ausarbeitung und Komposition überzeugender als das Berliner Buchsrelief. So sind die Stoffalten und Haare zarter ausgebildet, die Bewegung der Hände ist subtiler. Die Mimik der Gesichter (ohne die etwas zu großen Nasen beim Buchsbaumrelief) ist überzeugender; die Verkürzungen der stark geneigten Köpfe wird gekonnt dargestellt. Das Buchsrelief muß demzufolge als Nachahmung eingestuft werden.

Daß die Braunschweiger Bronze eine authentische Fassung reproduziert, belegt auch eine Variante der Caritas-Plakette auf glattem Grund in einem Rundfeld (Kunsthistorisches Museum, Wien)<sup>7</sup>; dieser wenig ambitionierte Bronzeguß folgt nicht der geschnittenen Version, sondern dem Typ der Braunschweiger Plakette, was sich vor allem an der Neigung der Kinderköpfe erkennen läßt.

1 Habich 1910; Weber 1975, Nr. 93,1 – 93,4

2 Weber 1975, Nr. 93,1

3 Pechstein 1973

4 Weber 1975, S. 71 ff., Taf. 12 ff. Die zahlreichen Flötner-Reliefs in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums sind in den vorliegenden Bestandskatalog nicht integriert worden, weil es sich um Bleiplaketten handelt, zudem um Abgüsse des 19. Jahrhunderts nach den Exemplaren der Sammlung Amerbach, Basel (freundl. Mitteilung v. R. A. Schütte).

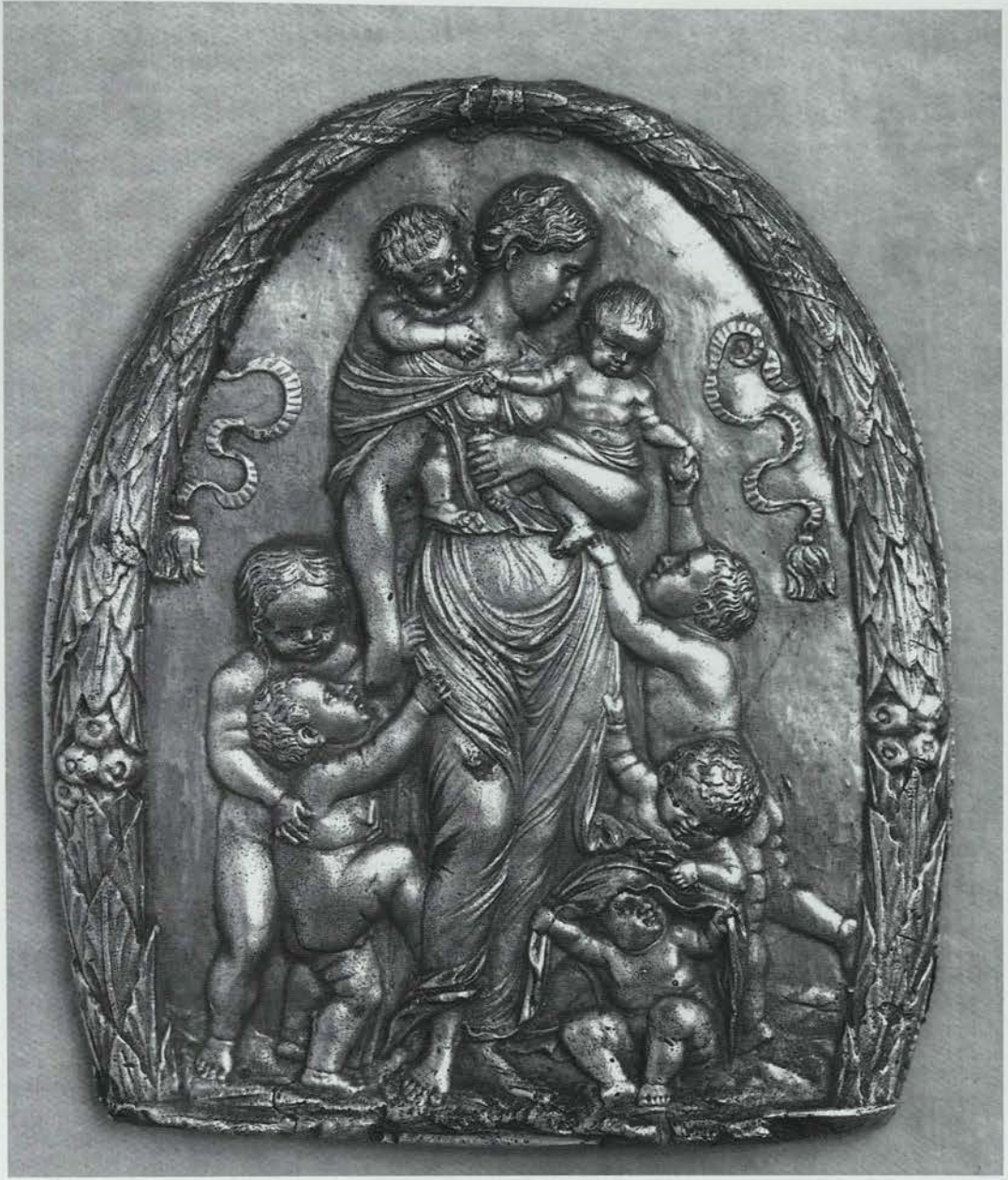
5 Ehemals im Deutschen Museum, Berlin (Bange 1923, S. 51)

6 Pechstein 1971, Nr. 152

7 Weber 1975, Taf. 32, 93,1

Literatur: Riegel 1887, S. 267, Nr. 177. – Habich 1910, Taf. 18, Abb. 5. – Braun 1921/22, Taf. XI. – Pechstein 1973, S. 87, Abb. 3a. – Weber 1975, Nr. 93,1





Kat. 161





176

Kat. 162



## Hans Jamnitzer

Der 1539 in Nürnberg geborene Sohn von Wenzel Jamnitzer, dem bedeutendsten Goldschmied der Renaissance in Deutschland, erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters, dessen Mitarbeiter er blieb. 1558 reiste er nach Ferrara. 1563 wurde er Meister, 1568 und 1569 übertrug ihm die Stadt Nürnberg das Amt des Stempelschneiders. Jamnitzer war für Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II. tätig. Nur eine von Hans Jamnitzer signierte Goldschmiedearbeit, eine Schmuckkassette im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart, ist nachweisbar. Mehrere Plaketten werden ihm zugeschrieben. Der Künstler, der 1603 in Nürnberg starb, war der Vater von Christoph Jamnitzer, dem bedeutenden Goldschmied und Bildhauer des Frühbarock.

Literatur: Falke 1926. – Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Jamnitzer. – Weber 1971. – Weber 1975, S. 159 ff. – Pechstein 1984. – Ausst. Nürnberg 1985, Nr. 44 f., 557 ff.

### 162

#### Das Urteil Salomos

NACH HANS JAMNITZER, Modell um 1575  
Guß Deutschland, 17. Jahrhundert

Dm. 16 cm

Bronze, feuervergoldet, an wenigen Stellen berieben. Im Kunstkammerrahmen des 18. Jahrhunderts.

Inv. Nr. Bro 176

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 188 der modernen Bronzen: „Das Gericht des Königs Salomon. Ein rundes verguldetes Basrelief 8 1/2 Zoll breit u. 8 1/2 Zoll hoch mit dem Rahmen“ (H 29)

Das runde Bildfeld ist von einem Flechtband umgeben. Die vielfigurige Szenerie wird in einer Landschaft mit einer Stadt und dem Palast des Salomo im Hintergrund dargestellt. In der Mitte sitzt der König auf einem Thron. Er wendet sich zu dem Kriegsknecht links im Relief, der in der Rechten das gezückte Schwert hält, mit der Linken hat er das lebendige Kind an einem Bein ergriffen. Im Vordergrund kniet, die Arme flehend ausgebreitet, die wahre Mutter; rechts steht die zweite Frau, das tote Kind zu ihren Füßen.

Das Urteil des Salomo (1. Könige 3, 16–28) sollte den Streit zwischen zwei Frauen schlichten, die etwa gleichzeitig ein Kind geboren hatten, wovon eines gestorben war. Daraufhin erhoben beide Anspruch auf das lebende Kind. Salomo urteilte: „Teilet das lebendige Kind in zwei Teile, und gebet dieser die Hälfte und jener die Hälfte.“ Die Szene zeigt den dramatischen Augenblick, als der Kriegsknecht schon das Schwert erhoben hat. Die eine Frau jedoch verzichtete lieber auf das Kind, rettete somit sein Leben und gab sich damit als wahre Mutter zu erkennen.

Die detailreiche Reliefkombi-  
position mit der szenischen Darstellung in einer Landschaft mit hochgezogenem Horizont und dem ornamentalen Rahmen ist mit einer Reihe von Rundplaketten ähnlicher Größe verwandt, von denen einige

das Monogramm HG aufweisen.<sup>1</sup> Falke identifizierte den Künstler mit Hans Jamnitzer (Gamnitzer)<sup>2</sup>, was nicht allgemein akzeptiert wurde, jedoch durch die für Hans Jamnitzer gesicherten Prämienmedaillen der Altdorfer Universität bestätigt wird.<sup>3</sup>

Als Plakettenkünstler war Hans Jamnitzer der Nachfolger Peter Flötners, dessen detailreichen Stil mit den weiträumigen perspektivischen Szenerien er aufgriff und weiterentwickelte.<sup>4</sup> Das Urteil des Salomo wird gleichsam auf einer Bühne vorgeführt: Elegante, manieristisch überlängte Gestalten agieren mit demonstrativen Gesten.

Die Modelle für Hans Jamniters detaillierte Plaketten waren wohl in Silber getrieben.<sup>5</sup> Seine Reliefs wurden in verschiedenen Fassungen, vor allem in Bleiabgüssen, verbreitet und konnten auch an Goldschmiedearbeiten reproduziert werden. Auch die Plakette Urteil des Salomo ist in zahlreichen Repliken nachweisbar, überwiegend in Blei, seltener in Bronze.<sup>6</sup>

1 Weber (1975, Nr. 282) zieht eine Zuschreibung dieses Reliefs an den Meister HG in Frage, da kein signiertes Exemplar auffindbar ist.

2 Falke 1926

3 Ausst. Nürnberg 1985, Nr. 561, 688; Pechstein 1984

4 Pechstein, K.: Plaketten und ihre Verwendung in der Goldschmiedewerkstatt, in: Ausst. Nürnberg 1985, S. 420 ff.

5 Ausst. Nürnberg 1985, Nr. 561

6 Weber 1975, Nr. 282

Literatur: Riegel 1887, S. 267, Nr. 176. – Weber 1975, Nr. 282

### 163–164

#### Zwei Orientalen

NÜRNBERG, um 1560

### 163

#### Orientale mit Buch in der Linken

H. 20 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina. Rechter Arm getrennt gegossen, mit Zapfen befestigt. Der Arm kann mit Hilfe eines Hebels am Rücken innerhalb einer länglichen Öffnung bewegt werden. Am Ende des Hebels ist ein Loch, in dem wahrscheinlich ein Faden oder Draht befestigt war. Das Attribut der rechten Hand nicht erhalten.

Inv. Nr. Bro 326

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 146 der modernen Bronzen: „Ein Mann in orientalischer Kleidung, welcher ein Buch trägt 8 1/2 Z.“ (H 29)

### 164

#### Orientale

H. 19,3 cm

Bronze, schwarzer Lack über brauner Patina. Rechter Arm getrennt gegossen, mit Zapfen befestigt. Der Hebel, mit der er ursprünglich (innerhalb einer länglichen Öffnung im Rücken) bewegt werden konnte, nicht erhalten. Ein Stück aus dem Umhang an der rechten Schulter ausgeschnitten.





Kat. 163-164



Attribute von beiden Händen verloren.

Inv. Nr. Bro 327

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 155 der modernen Bronzen: „Ein Mann in orientalischer Kleidung wie No. 146, 8 Zoll hoch“ (H 29)

Die Statuetten zeigen zwei ältere bärtige Männer. Der eine trägt unter einem Umhang eine Art Rüstung, der andere einen längeren Mantel und darüber ebenfalls einen Umhang. Jener, den ein Turban als Orientalen kennzeichnet, hält ein Buch in der linken Hand, bei seinem Pendant sind die Attribute verloren.

Die Besonderheit dieser Statuetten liegt darin, daß sie beweglich sind: Sie können den rechten Arm auf und ab bewegen. Bei der Gestalt mit Turban ist der Hebel, der in einer länglichen Öffnung bewegt werden kann, erhalten. Es könnte sich also um Automatenfiguren handeln wie sie Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts besonders beliebt waren. Nürnberg und Augsburg waren die Zentren der Automatenproduktion jener Zeit.<sup>1</sup> Bei diesen Wunderwerken der Goldschmiedekunst sind die figürlichen Teile manchmal aus Bronze, sie wurden nachträglich versilbert oder vergoldet. Diese Veredelung unterblieb bei den beiden Braunschweiger Statuetten, so daß nicht ganz geklärt werden kann, aus welchem Zusammenhang sie stammen. Zum Vergleich sei auf Augsburger Automatenuhren verwiesen, bei denen Figuren von Orientalen mit beweglichem rechtem Arm integriert waren.<sup>2</sup> Dort ist die Mechanik jedoch innerhalb der Figur verborgen, es gibt also keine nach außen weisende Hebel.

Besonderes Interesse an Automaten und vor allem Uhren hatte Herzog August d. J. (1579–1666). Sein Kunstagent Philipp Hainhofer, der bedeutendste Kunsthändler jener Zeit, besorgte für ihn zahlreiche Beispiele dieser Kunstgattung, worüber der gemeinsame Briefwechsel Aufschluß gibt.<sup>3</sup> Keiner der Automaten und nur wenige der Uhren blieben erhalten.<sup>4</sup> Automaten waren häufig als Geschenke gedacht; Hainhofer empfahl einen Schlitten mit Uhrwerk als „ein artigs stücklin für Junge Prinzen und Princessinnen“, einen Automaten mit einem Paar und Amor als „ein schön kurzweiliges stücklin gewachsen iung leuten zu verrehen“, während für die Gattin eine Uhr mit einer nähenden Frau und einem Kind in der Wiege passend schien.<sup>5</sup> Vielleicht sind die beiden Orientalen die Reste eines solchen Automaten (vgl. auch Kat. 237–238).

Andererseits könnten die Bronzen auch zwei der Heiligen drei Könige aus dem Morgenlande darstellen: Mütze und Turban scheinen jeweils mit einem Kronreif geziert zu sein. Im erhaltenen Briefwechsel zwischen Hainhofer und Herzog August wird jedoch nichts Vergleichbares aufgeführt. Dort werden allerdings einmal „2. Moscoviterische bildten, beede Sanctum Nicolaum repraesentirende“ aufgelistet.<sup>6</sup> Wenn damit die beiden Figuren gemeint wären, dann würden sie selbständige Statuetten darstellen, was allerdings fraglich erscheint.

Die beiden Figuren sind stilistisch eng verwandt mit Kriegerstatuetten, die von Bange dem in Innsbruck tätigen und 1551 gestorbenen Veit Arnberger zugeschrieben worden waren.<sup>7</sup> Weihrauch jedoch ordnete diese überzeugend als nürnbergische Werke um 1560 ein, wobei er auf den Prototyp der Kriegerfigur mit dem Wappen Nürnbergs in Hipoltstein verwies.<sup>8</sup> Der Orientale ohne Turban weist ähnlich gedrungene Proportionen mit großem Kopf und relativ kurzen Beinen auf wie die Kriegerfigur, die sich ehemals in der Sammlung Jantzen befand.<sup>9</sup> Beide Male 'flattert' der lange Vollbart zur Seite. Auch die Terrainplinthen mit rundem Grundriß sind bei den Statuetten vergleichbar.

1 Häufig waren sie mit Uhren verbunden: s. Ausst. München 1980

2 Aukt. Frederik Muller, Amsterdam, 15.–17.5.1934, Nr. 206 u. 208; Ausst. München 1980, Nr. 70 u. a.

3 Gobiet 1984

4 Himmelein 1979

5 Gobiet 1984, S. 704 f.

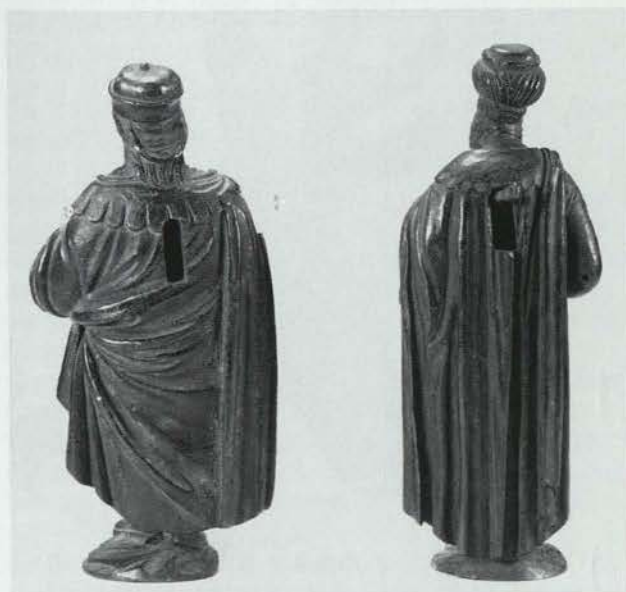
6 Gobiet 1984, S. 847

7 Bange 1949, S. 56 u. Nr. 122

8 Weihrauch 1958

9 Bange 1949, S. 56; Ausst. Hamburg 1961, Nr. 25 (Kunsthandel)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 163–164, Rückseiten





Kat. 165

## 165

Nackter musizierender Knabe

DEUTSCHLAND, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 10,8 cm

Bronze, braune Patina, brauner Lack. Öffnungen in beiden Händen, Attribute verloren. Mit einem Stift auf dem im 19. Jahrhundert ergänzten Faß montiert.

Inv. Nr. Bro 191

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der nackte Knabe sitzt rittlings auf einem ursprünglich nicht zugehörigen Faß. Die Gegenstände, die er in den vom Körper abgewinkelten Händen hielt, sind nicht erhalten.

Der heitere Gesichtsausdruck und die ausgreifende Bewegung der Arme lassen annehmen, daß der Knabe beim Musizieren dargestellt ist. Wahrscheinlich gehörte er zu einem Ensemble wie die drei miteinander verwandten Musikanten in der Galleria Estense in Modena, die auf Blasinstrumenten spielen. Die Figuren in Modena sind mit dem Braunschweiger Knaben auch in der Modellierung und Faktur verwandt. Kennzeichnend sind die weit nach hinten ausladenden Köpfe mit ihren grob modellierten

Haaren und den unförmig gestalteten Ohren. Es ist anzunehmen, daß diese Figuren in einer süddeutschen Werkstatt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 191. – Berliner 1930, Abb. 78/2

## 166

Hirschkopf

NÜRNBERG, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 11,3 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina. Zwei kleine und eine große Öffnung oben am Kopf. Konische Eisenschraube angelötet. Inv. Nr. Bro 320

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 120 der modernen Bronzen: „Ein Hirschkopf“ (H 29)

Der Hirschkopf mit dem Geweih diente als Wandhaken; die Schraube konnte in die Wand (in Holz) gebohrt werden. Die harten Formen der Braunschweiger Bronze lassen auf einen Guß nach einem Holzmodell schließen.

Eine bildliche Darstellung der Kunstkammer der Ulmer Familie Dimpfel von 1608 zeigt solche Wandhaken.<sup>1</sup> Ver-



Kat. 166



gleichbare Hirschköpfe gibt es im Kunstgewerbemuseum, Berlin, im Düsseldorfer Kunstmuseum und im Bayerischen Nationalmuseum, München.<sup>2</sup>

1 Ausst. Berlin 1977, Abb. 20

2 Pechstein 1968, Nr. 13; s. auch Stengel 1918, S. 213 ff.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 167–181

Tierfiguren vom Brunnen aus dem Lustgarten von Schloß Hessen

AUGSBURG, um 1570–90

Guß Hans Reisinger (?), Marx Labenwolf d. J. (?)

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg (1564–1613)<sup>1</sup>, der seit 1589 regierte, hatte – vermutlich nach 1594 – eine größere Zahl von Bronze-Tieren von Augsburger und Regensburger Kaufleuten „ümb 8000 gute Fl.“ angekauft. Dies berichtet der Hofgärtner von Schloß Hessen, Johann Royer, in seinem Buch über den von ihm angelegten Garten.<sup>2</sup> Erst während seiner Tätigkeit, die 1607 begann, wurde der Brunnen errichtet. Damals integrierte man die längere Zeit zuvor erworbenen Bronzen in einen großen steinernen Brunnenaufbau und konstruierte eine ausgeklügelte Brunnentechnik. In Royers Schrift gibt ein Holzschnitt von Konrad Buno das Aussehen des Brunnens offensichtlich recht getreu wieder (Abb.). Von Buno stammt auch die Darstellung des Gartens mit dem Brunnen in Merians Braunschweiger Topographie (Abb. 2).<sup>3</sup>

Royers ausführliche Beschreibung des Brunnens nennt auch Figuren, die auf der graphischen Darstellung nicht zu sehen sind. Beim Vergleich der Quellen wird deutlich, daß ungefähr die Hälfte der Statuetten – vor allem die mittelgroßen Bronzen – erhalten geblieben ist. Die stattlichen Greifen, die den gesamten Brunnenaufbau trugen, darüber hinaus die meisten der kleineren Gestalten sind verloren gegangen. Zwei der Hessener Brunnenfiguren haben sich in anderen Museumssammlungen erhalten: ein Stier im Rijksmuseum, Amsterdam<sup>4</sup>, und ein Elefant im Louvre, Paris.

Das erste Inventar der Skulpturen – H 18 von 1753 – führt vermutlich noch einige Figuren vom Brunnen auf, die schon im nächsten Inventar (nach 1787) fehlten: z. B. einen von Royer erwähnten Pelikan („un Pelican avec ses petits“) oder zwei Zerberus-Bronzen, (s. Bunos Stich), die Royer wohl als dreiköpfige Drachen anführt. Auf dem Stich ist hinter dem Pferd links ein Reh (?) zu erkennen, das in der Sammlung nicht nachweisbar ist, ebenso wenig wie die Einhörner, die Royer erwähnt. Im übrigen gab es nach Royer „... dergleichen Thier mehr“, so daß vermutet werden kann, daß von weiteren verlorenen Bronzen, die in den frühen Inventaren erscheinen – Ziege, Löwe, Hund, Vogel, ein weiteres Affenpaar usw. – einige vom Hessener Brunnen gestammt haben könnten.

Die Bronzen dürften alle in Augsburg im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Vergleichbare Brunnenfiguren gossen Marx Labenwolf d. J. (gestorben 1591) und



Zu Kat. 167–181. C. Buno, Der Brunnen von Schloß Hessen, Kupferstich, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Hans Reisinger (gestorben 1604). Für Wien<sup>5</sup>, München<sup>6</sup>, Augsburg<sup>7</sup>, Kassel<sup>8</sup> und Stuttgart sind solche Anlagen dokumentarisch bezeugt; keine ist erhalten. Einzelne Figuren der Stuttgarter Lustgarten-Brunnen befinden sich im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart.<sup>9</sup>

Die Braunschweiger Figuren weisen Unterschiede in Qualität, handwerklicher Ausführung und im Format auf. Sie stellen offensichtlich keine zusammenhängende Folge dar. Es handelt sich wohl auch nicht um Werke nur eines Modelleurs<sup>10</sup>, vielleicht noch nicht einmal nur eines Gießers. Als Herzog Heinrich Julius die Bronzen erwarb, war Marx Labenwolf d. J. schon verstorben, aber auch Hans Reisinger anscheinend nicht mehr tätig. Als dessen letzte Arbeit gilt das 1589 vollendete Einhorn im Grünen Gewölbe, Dresden.<sup>11</sup> Vielleicht stammten die Bronzen von Kunsthändlern, die den Nachlaß oder Werkstattbestand von einem oder mehreren Gießern übernommen hatten.

Durch die langandauernde Funktion der Bronzen als Brunnenfiguren, bei denen aus Öffnungen in Mäulern und Nüstern Wasser austrat, wurden die Oberflächen der Bronzen geschädigt; auf den Figuren finden sich Kalkablagerungen. Es entstanden Risse und Löcher, die meist mit Blei ausgeflickt wurden.

1 Lietzmann 1993. In der Literatur wurde meist fälschlich Herzog Julius (1528–1589) als Erwerber der Brunnenfiguren genannt, s. z. B. Weihrauch 1967, S. 314.

2 Royer 1648, S. 2 ff.; s. auch Lietzmann 1993, S. 22 ff.; Berger 1991

3 Merian, M. (Erben): Topographia... (der) Herzogtümer Braunschweig und Lüneburg..., Frankfurt 1654, Taf. vor S. 117

4 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 822

5 Boeheim 1888, S. CXXVII, Nr. 5119/20, S. CXVIII, Nr. 5132

6 Diemer 1986



- 7 Diemer 1986, S. 176
- 8 Holmeyer 1923, S. 321
- 9 Bange 1949, Abb. 156, 163–165; Fleischhauer 1976, S. 99, Abb. 42, 43, 47; mehrere der Bronzen sind bisher unpubliziert.
- 10 Weihrauch (1967, S. 315) schlug als Bildhauer Paul Mayr, einen Enkel Gregor Erharts bzw. Jeremias Mayr, der mit einer Maria Labenwolf verheiratet war, vor; Belege oder Vergleichsbeispiele werden nicht genannt.
- 11 Bange 1949, Abb. 157

## 167

### Schreitender Löwe

H. 19,8 cm, L. 29,5 cm

Bronze, braune Patina mit starken Kalkablagerungen. Ring getrennt gegossen. Hinterbeine und Schweif angesetzt. Ausflickungen mit Blei.

Inv. Nr. Bro. 162

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 206 der antiken Plastiken: „Ein Löwe der einen Ring im Maule hat. Bronze. 8 Zoll hoch“ (H 29)

Majestätisch vorwärtsschreitend dreht der Löwe den Kopf leicht nach links. Im Maul hält er einen Ring, die Öffnung des Maules diene wohl zum Wasserspeien. Mit feiner, strichelnder Ziselierung wird das Fell angedeutet; Gesicht und Mähne sind spontan und in kräftiger Plastizität modelliert.

In der untersten Zone des Hessener Brunnens waren große Greifen und zwischen ihnen „etliche Löwen“ (Royer) aufgestellt; nur diese eine Figur blieb erhalten.

Der Löwe darf als schönste Tiergestalt vom Hessener Brunnen gelten: Er verbindet antikisch sichere Komposition mit überzeugender Naturwiedergabe, großzügige Modellierung mit differenzierter handwerklicher Ausführung.

Literatur: Riegel 1887, Nr. 162, S. 266. – Bange 1949, Abb. 155. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. C 86. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 35. – Ausst. Augsburg 1980, Nr. 565. – Berger 1991, S. 176 ff.

## 168–172

### Fünf schreitende Stiere

## 168

### Stier, nach rechts schreitend

H. 21 cm, L. 31,5 cm

Bronze, braune Patina, weitgehend von Kalkablagerungen überdeckt. Linkes Vorderbein angesetzt. Öffnungen an Nüstern und Maul, an der rechten Seite nachträglich geschlossen. Ausflickungen mit Blei. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 226

## 169

### Stier, nach rechts schreitend

H. 20,7 cm, L. 29,5 cm

Bronze, braune Patina mit Kalkablagerungen, Reste dunklen Lacks. Hörner abgesägt. Linkes Hinterbein angesetzt. Ausflickungen in Blei v. a. am Rücken. Öffnungen an Nüstern und Maul. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 232

## 170

### Stier, nach links schreitend

H. 22,4 cm, L. 30,5 cm

Bronze, braune Patina mit Kalkablagerungen. Ausflickungen mit Blei v. a. am Rücken. Öffnungen an Nüstern, nachträglich geschlossen, eine dritte Öffnung am Maul. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 225

## 171

### Stier, nach links schreitend

H. 21,5 cm, L. 31 cm

Bronze, braune Patina mit Kalkablagerungen. Rechtes Hinterbein angesetzt, mit Blei ausgeflickt. Ausflickungen in Blei am Hals und Rücken. Großer Gußfehler (Loch) am linken Hinterbein. Hervortretender, durchgehender Kernhalter aus Eisen am rechten Hinterbein. Öffnungen an Nüstern und Maul. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 230

## 172

### Stier, nach links schreitend

H. 21,5 cm, L. 31 cm

Bronze, braune Patina mit Kalkablagerungen. Rechtes Vorderbein angesetzt, linkes Hinterbein im unteren Teil angesetzt. Öffnungen an Nüstern und Maul. Ausflickungen in Blei. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 231

In den Inventaren H 18 und H 29 unter den antiken Plastiken als Nr. 25/26: „Zwey Stiere 8 1/2 Zoll hoch von Bronze“, als Nr. 88/89: „Zwey Stiere von Bronze 8 1/5 Z. hoch“ und als Nr. 125/126: „Zwey Stiere wie No. 88“ (H 29). (Inbegriffen ist hier offensichtlich noch der sechste Stier, jetzt im Amsterdamer Rijksmuseum.<sup>1)</sup>)

„Sechs grosse Aur-Ochsen“ erwähnte Royer in seiner Beschreibung; sie trugen die zweite Schale des Hessener Brunnens. Die sechs Stiere bildeten drei Paare. Drei Figuren schreiten nach rechts und drehen den Kopf zur gleichen Seite, drei nach links. Wie der Stich von Buno zeigt, waren sie am Brunnen paarweise aufgestellt.

Die drei nach links beziehungsweise die zwei nach rechts schreitenden Stiere im Herzog Anton Ulrich-Museum zeigen größte Übereinstimmungen und dürften jeweils wohl aus der gleichen Negativform stammen. Vor dem Guß fügte





Kat. 167





Kat. 168



man am Wachsmo­dell die frei modellierten Ohren, Hörner und Schweife hinzu, deren Formen sich unterscheiden. Frei anmodelliert wurden offensichtlich auch die variierenden Stirnlocken, außerdem zeichnete man im Wachsmo­dell die Augen nach – mal mit, mal ohne Pupille.

Die Stierfiguren müssen von einem bedeutenden Bildhauer modelliert worden sein, der die schweren Körper, die hervortretenden Knochen, die hängenden Hautfalten am Hals überzeugend realistisch darzustellen vermochte.

1    Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 822

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Bange 1949, Abb. 152 [168], 154 [170]. – Ausst. Augsburg 1955, Nr. 329 [168, 170]. – Weihrauch 1967, Abb. 384. [170]. – Ausst. Warschau 1974, Nr. 102 [170]. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 118, 119 [168, 170]. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 34 [168]. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 3. [168]. – Klessmann 1978, S. 212 [170]. – Ausst. Augsburg 1980, S. 192 f. [168, 170]. – Diemer 1986, Abb. 25 [170]. – Jacob 1986, Abb. 2. [170] – Berger 1991, Abb. 8. [170]. – Luckhardt 1991, S. 56 [170] (In der Literatur sind Bro 225 [168] und 226 [170] mehrfach verwechselt worden.)



Kat. 170



Kat. 171



Kat. 169



Kat. 172





Kat. 173

### 173–175

Drei springende Pferde

#### 173

Pferd, nach rechts springend

H. 30,8 cm

Bronze, braune Patina. Vorderbeine angesetzt. Bruch am rechten Hinterbein. Mehrere Ausflickungen in Blei. Schweif angesetzt mit Hilfe von Blei. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 144

#### 174

Pferd, nach links springend

H. 32,3 cm

Bronze, schwarzbraune Patina mit leichten Kalkablagerungen, Reste schwarzen Lacks. Schweif angesetzt mit Hilfe von Blei. Zahlreiche Ausflickungen in Blei v. a. auf dem Rücken. Öffnungen im Maul und in den Vorderhufen. Mit zwei Stiften montiert.

Inv. Nr. Bro 142

#### 175

Pferd, nach links springend

H. 32 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack, Bronze leicht korrodiert. Vorderbeine angesetzt und gebrochen. Große Ausflickungen in Blei auf dem Rücken. Schweif mit Hilfe einer Manschette angesetzt. Öffnungen im Maul und in den Vorderhufen. Mit zwei Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 143

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren; möglicherweise ist Kat. 173 [Bro 144] Nr. 63 der modernen Bronzen: „Ein Pferd“ (H 29).

Royer erwähnt in seiner Brunnenbeschreibung: „wolproportionierte Pferde, so auff den hinter= Füßen stehen, als wolten sie herunter springen“. Zwei Pferdefiguren sind auf Bunos Stich (Abb.) zu erkennen, drei sind in der Braunschweiger Sammlung erhalten. Vergleichbar den Stieren sind auch die Pferde paarweise komponiert, so daß vermutet werden kann, daß es zumindest vier Figuren gegeben hat; ein nach rechts springendes Pferd wäre demnach verloren.

Die beiden nach links springenden Pferde stammen aus der gleichen Negativform, das nach rechts springende Tier, das in Höhe und Volumen etwas kleiner ist, ist spiegelbildlich komponiert. Bei allen drei Bronzen ist die Vorderseite differenzierter ausgearbeitet. Das zeigt sich vor allem an der Gestaltung des Halses, der vorne durch plastische Adern gekennzeichnet ist, an der Rückseite lediglich durch eingetiefte Furchen.



Kat. 173, Detail





Kat. 174





Kat. 175

Für die Komposition der steigenden Pferde waren antike Vorbilder prägend; im Museumsführer von 1887 erklärt Riegel sie als „Nachahmungen der antiken Marmorwerke auf dem Monte Cavallo in Rom“. Die monumentalen Rossebändigergruppen vom Quirinal gehörten zu den am frühesten bekannten antiken Monumentalstatuen und zu den wichtigsten Vorbildern für die Renaissancekunst. Vielfach kopiert, auch in Stichen verbreitet<sup>1</sup>, mußte der Modelleur der Brunnenfiguren seine Anregung somit nicht direkt aus Rom bezogen haben.

Die Modellierung ist äußerst stilisiert: die Muskelstränge wirken ornamental, die Falten am Hals gleichen den hervortretenden Adern am Bauch. Diese Bronzen sind eng verwandt mit anderen Augsburger Pferdefiguren jener Zeit: dem expressiven, sich aufbäumenden Pferd im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart, (gegossen von Labenwolf?) oder dem dahinstürmenden Einhorn im Grünen Gewölbe, Dresden (gegossen von Reisinger).<sup>2</sup> Dennoch unterscheiden sich die Güsse in den Details recht deutlich, zum Beispiel in der Art wie Mähne, Adern, Nüstern oder Hufe gekennzeichnet sind. Somit fällt es nicht nur schwer, sie einem Modelleur, sondern auch einer Gießwerkstatt zuzuordnen.<sup>3</sup>

1 Bober/Rubinstein 1986, S. 160 f.

2 Bange 1949, Abb. 165, 157

3 Charles Averys Zuschreibung der Pferdefiguren an Willem van den Broeck, gen. Paludanus, aufgrund einer signierten Medaille mit einem springendem Pferd (Ausst. Lübeck... 1976, S. 6) beruht nur auf motivischen Gemeinsamkeiten. Der manieristische Stil des Paludanus mit seinen eleganten überlängten Figuren (s. seine Augsburger Alabasterreliefs, Ausst. Augsburg 1955, Nr. 373, Abb. 16), unterscheidet sich deutlich von den Pferdefiguren vom Hessener Brunnen.

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 144 [173], 142 [174], 143 [175]. – Bange 1949, Abb. 151 [174], 153 [175]. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. C 88, 89 [174, 175]. – Braun 1953, S. 59 [175]. – Ausst. Augsburg 1955, Nr. 330 [174, 175]. – Weihrauch 1967, Abb. 383 [174]. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 117 [173]. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 2 [173]. – Ausst. Cloppenburg... 1977, Nr. 10 [174]. – Ausst. Augsburg 1980, S. 193 [174, 173]. – Diemer 1986, Abb. 24 [173]. – Berger 1991, S. 1767 [175]. – Lietzmann 1993, Abb. 8 [174]

## 176

### Elefant

H. 9,6 cm, L. 14,5 cm

Bronze, dunkelbraune Patina. Bronze auf der Plinthe und an den Hinterbeinen korrodiert. Bruchstellen an den Stoßzähnen und am Rüssel. Fehlstelle rechts neben dem Schwanz mit Blei ausgefüllt. Zwei Löcher in der Plinthe unter den Hinterbeinen. Plinthe unter den Vorderbeinen modern ergänzt.

Inv. Nr. Bro 154

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 215 der antiken Plastiken: „Zwey [korrigiert: Ein] Elefant[en]“ (H 29)

Von „Elephanten ... die ... [in] artiger Weise Wasser geben,“ spricht Royer in seiner Beschreibung des Hessener Brunnens. Drei Elefanten zeigt Bunos Stich (Abb.), vermutlich waren es aber vier. Ein Elefant verblieb in Braunschweig, ein zweiter befindet sich im Louvre, Paris. Die beiden frühesten Braunschweiger Inventare verzeichnen unter einer Nummer ursprünglich noch zwei Elefanten, dies wurde nachträglich korrigiert.

Der Elefant wird in leichter Schrittstellung gezeigt, der Kopf ist gesenkt, der Rüssel vorgebogen, aus ihm ragt eine Wasserdüse hervor. Die Oberflächenstruktur der Bronze unterscheidet sich von den übrigen Bronzetiern des Hessener Brunnens. Das Fell ist regelmäßig gestrichelt, jedoch relativ weich, so daß man davon ausgehen muß, daß es im Wachsmodell und nicht nach dem Guß beim Ziselieren gestaltet worden ist (vgl. dagegen die Oberfläche der Äffchen, Kat. 179, 180). Über die Fellstruktur ziehen sich ornamentale Falten, am Kopf, den Innenseiten der Ohren, am Rüssel und den Beinen. Das Pariser Exemplar, dem der Rüssel fehlt, differiert geringfügig in der Form des Schwanzes und der Ohren, Details, die nicht ausgeformt, sondern ammodelliert wurden. Die Oberflächenstruktur ist ähnlich, aber nicht identisch, da sie ebenfalls nicht von der Negativform herrührt, sondern von der Bearbeitung des Wachsmodells. Die Hinterfüße des Tieres stehen auf einer abgerundeten Plinthe; die gleiche Besonderheit zeichnet die Bronze im Louvre aus. Beim Braunschweiger Exemplar wurde unter den Vorderfüßen eine ähnliche Plinthe ergänzt.

Der Elefant ist im Maßstab kleiner als die Stiere, Pferde oder der Hirsch. Diese Figur macht deutlich, daß man nicht davon ausgehen kann, daß die gesamten Tierplastiken des Hessener Brunnens ursprünglich einem geschlossenen Programm angehörten. Dennoch ist auch der Elefant eine Bronze, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Augsburg entstand.<sup>1</sup> Zum Vergleich seien Elefantfiguren an Augsburger Uhren angeführt, bei denen auf vergleichbare Weise die Fellstruktur charakterisiert ist.<sup>2</sup>





Kat. 176





Kat. 177

1 Bode hielt sie für eine italienische, paduanische Bronze des 15. Jahrhunderts (1907–12, Bd. 2, Taf. 117; s. auch Ausst. Nürnberg 1952, Nr. C 83).

2 Ausst. München 1980, S. 264 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 154. – Bode 1907–12, Bd. 2, Taf. 117. – Bange 1949, Abb. 150. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. C 83, S. 18. – Ausst. Augsburg 1955, Nr. 331. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 28. – Ausst. Augsburg 1980, S. 193. – List 1983, S. 72. – Krahn 1990, S. 1213 f., Abb. 2

## 177–178

### Zwei Hunde

#### 177

##### Springender Hund

H. 8,9 cm, L. 10,3 cm (von Schnauze bis Schwanz)  
Bronze, braune Patina.

Inv. Nr. Bro 323

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 135 oder 137 der modernen Bronzen: „Ein Hund“ (H 29)

#### 178

##### Springender Hund

L. 10,7 cm (von Schnauze bis Schwanz)  
Bronze, braune Patina. Linkes Vorderbein und Hinterpfoten abgebrochen. Schwanz angesetzt.

Inv. Nr. Bro 322

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 135 oder 137 der modernen Bronzen: „Ein Hund“ (H 29)

Royer beschreibt die Zone über dem zweiten großen Brunnenbecken: „Ferner gehet in diesem Brunn auch ein Fels herumb in der Höhe wie eine Steinklippe, auf welchem die Gemen=jagt zu sehen, wie die Gemen an den Felsen steigen und springen und die Hunde und Jäger sie verfolgen, lustig anzusehen.“ Diese Figuren, die in Bunos Stich (Abb.) zu erkennen sind, waren sehr klein und im Gegensatz zu den übrigen keine Wasserspeier. Zwei der hetzenden Hunde dürften sich erhalten haben. Die fehlenden Plinthen, wie auch ihre vorwärtsdrängende Bewegung lassen den Schluß zu, daß sie Teil einer szenischen Komposition waren.

Die zwei Figuren zeigen eine regelmäßige, strichelnde Ziselierung, wie sie häufig bei Augsburger Bronzen und Goldschmiedearbeiten jener Zeit anzutreffen ist (vgl. Kat. 200). Die beiden Hunde sind wohl aus der gleichen Negativform hervorgegangen, unterscheiden sich jedoch leicht in der Gestaltung der Ohren.

Jagdszenen waren als Brunnenschmuck beliebt. So lieferte Hans Reisinger für Wien einen Brunnen mit „umlaufenden Jägern und oben einem hirsch“<sup>1</sup>; Marx Labenwolf gestaltete für Kassel einen Aktäonsbrunnen<sup>2</sup>, einen ähnlichen besaß Hans Fugger: „In hern fuckarten garten wird der Actaeon mitt seinen hunden und andern Thieren durch kunst und wasserwercks herumgetrieben.“<sup>3</sup> In kleinerem Format sind Figuren von Aktäonsbrunnen erhalten geblieben, ein interessantes Beispiel befindet sich im Museo Carolino Augusteum in Salzburg<sup>4</sup>, wo Hunde, die den Braunschweiger Figuren gleichen, den in einen Hirsch verwandelten Aktäon anfallen.

1 Boenheim 1888, S. CXXVII

2 S. Berger 1991, S. 1765 ff.

3 Diemer 1986, S. 176

4 Pechstein 1969, Taf. 11, 12

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Berger 1991, Abb. 4 [177]



Kat. 178





Kat. 179-180





Kat. 181



**179–180**  
Zwei Affen

**179**

Sitzender Affe, aus einer Flasche trinkend

H. 13 cm

Bronze, dunkler Lack über brauner Patina. Kleiner Finger der linken Hand beim Guß nicht gekommen. Gefäß separat gegossen. Loch in der Muschel und im Boden des Gefäßes.

Inv. Nr. Bro 325

In den Inventaren H 18 und H 29 wohl als Nr. 140 der modernen Bronzen: „Ein Affe, der aus einer Flasche trinket“ (H 29)

**180**

Sitzender Affe

H. 13,2 cm

Bronze, dunkler Lack über hellbrauner Patina. Löcher unter den Oberarmen. Trinkgefäß fehlt.

Inv. Nr. Bro 310

In den Inventaren H 18 und H 29 wohl als Nr. 61 der modernen Bronzen: „Ein auf dem Hintern sitzender Affe“ (H 29)

Royer erwähnt in seiner Beschreibung des Hessener Brunnens: „Affen, die auf der Sackpfeife spielen und Wasser auß den Pfeiffen geben.“ Die zwei kleinen Äffchen im Museumsbestand gehörten sicherlich zu den genannten Brunnenfiguren. Royer irrte sich aber vermutlich insofern, als die Tiere nicht auf Sackpfeifen (Dudelsäcken) spielen, sondern aus Flaschen trinken, wie das Inventar H 29 angibt. Der zweite Affe hatte sein Trinkgefäß offensichtlich schon im 18. Jahrhundert verloren.

Die beiden kleinen schlanken Äffchen sitzen auf je einem Block, der von unten durch eine Muschel verziert ist; damit erweisen sich die Tierfiguren als Teil eines größeren dekorativen Zusammenhanges. Elegant haben die Äffchen die Beine übereinandergeschlagen. Die ausgestreckten Arme halten beim vollständigen Exemplar einen Krug, aus dem das Tier trinkt. Der Boden des Gefäßes hat ein Loch, aus dem ein Wasserstrahl hervortrat.

Die Tierfiguren, die ihren Reiz aus der Vermenschlichung der Gesten und Haltungen ziehen, sind nicht nur in ihrer Komposition, sondern auch in ihrer feinen Ausarbeitung meisterhaft. Sie gehören zu den schönsten Figuren des Hessener Brunnens. Ihre Qualität zeigt sich auch im Vergleich mit den künstlerisch bescheideneren Augsburger Bronze-Affen jener Zeit.<sup>1</sup> Sowohl im Format, als auch in der goldschmiedehaften Ausführung unterscheiden sie sich von den größeren Stieren und Pferden. Sicher gehörten sie ursprünglich nicht zum gleichen Brunnenprojekt wie jene Tierbronzen.

<sup>1</sup> Bange 1949, Abb. 162; Abb. 165 (Musizierender Affe, Brunnenfigur im Württemb. Landesmuseum, Stuttgart)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Berger 1991, Abb. 6

**181**

Springender Hirsch

H. 47,8 cm

Bronze, braune Patina, beim Hirsch 'verputzt'. Hirsch separat gegossen, am Bauch mit einem Zapfen, unter den Hinterfüßen mit Schraubgewinden befestigt. Beine und Geweih angesetzt. Rechtes Geweih z. T. abgebrochen, oberes Teilstück erhalten. Mehrere Ausflickungen in Blei, originale Bronzefüllungen u. a. in den Kernhalterlöchern. Löcher in den Vorderhufen und im Maul. Ausflickungen in Blei an der Basis. Separat gegossen und angeschraubt: Schneckenhaus (Naturabguß), Ast (Naturabguß) mit Vogel. In der Plinthe zahlreiche Löcher als Wasserausflüsse.

Inv. Nr. Bro 210

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 102 der modernen Bronzen: „Ein Hirsch auf einem Felsen, worauf einige Vögel und andere Thiere sich befinden“ (H 29)

Der Brunnen im Park von Schloß Hessen wurde von einem Springenden Hirsch bekrönt: „Zu aller oberst des Brunnens stehet ein wolgebildeter Hirsch, dem auch Wasser auß den förder-Füssen, auß dem Maul und Hörnern ganz zierlich springet“ (Royer).

Der Hirsch mit einem prächtigen Geweih steht auf den Hinterbeinen, die Vorderfüße sind hoch erhoben. Aus dem Maul und den Vorderhufen kamen Wasserstrahlen (vgl. Bunos Stich, Abb.). Der Körper des Tieres ist geglättet, am



Kat. 181, Detail



Hals weist es fein ziselierte Haarsträhnen auf, auch die Oberfläche des Geweihs ist fein strukturiert.

Der Hirsch erhebt sich über einer vielgestaltigen Plinthe von kreisförmigem Grundriß, die am Rand mehrere Öffnungen für Wasserstrahlen aufweist. In ihrer Mitte sind Steine aufeinandergetürmt, die einen Bogen bilden und als Stütze für das Tier dienen. Auf der Terrainplinthe sind ein Schneckenhaus und ein Ast mit einem Vögelchen angebracht. Gemäß den Angaben im Inventar von 1787 zierten vermutlich ursprünglich weitere Vögel und Tiere die Plinthe; der Museumskatalog von 1887 erwähnt ebenfalls noch „Vögel“ und „Schnecken“.

Naturabgüsse – wie das Schneckenhaus und den Ast auf der Plinthe – müssen sich beim Hessener Brunnen am ersten Becken mit Wassertieren und am zweiten mit Reptilien und Vögeln befunden haben. Die Technik des Naturabgusses erläuterte schon Cennino Cennini in seinem um 1390 verfaßten Traktat über die Malerei.<sup>1</sup> Naturabgüsse gelten als Spezialität paduanischer Renaissanceplastik<sup>2</sup>, beliebt waren sie auch in der Augsburger und Nürnberger Goldschmiedekunst (v. a. bei Wenzel Jamnitzer) im 3. Viertel des 16. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Davon ist die Plinthe des Springenden Hirsches beeinflusst.

Zusammenhänge zwischen den Brunnenfiguren und Plastiken der zeitgleichen Augsburger Goldschmiedekunst zeigen sich darüber hinaus vor allem bei der Gestalt des Hirsches. Die elegante, aber – im Vergleich zu den Stieren und Pferden – nicht sehr plastisch durchmodellerte Figur ist eng mit Trinkgefäßen in Hirschgestalt verwandt wie auch mit figürlichen Automaten, die Diana auf einem Hirsch zeigen.<sup>4</sup> Auch die feine Ziselierung der Braunschweiger Hirschfigur verweist auf einen Gießer, der vielleicht Goldschmied war.

Hirsche waren bei Brunnen mit Jagdthematik beliebt; so bekrönte einen der Wiener Lustgartenbrunnen von Hans Reisinger ein Hirsch (vgl. Kat. 177–178), von einem der Stuttgarter Brunnen ist ein liegender Hirsch erhalten.

1 Cennini 1859, S. 140 f.

2 Gramaccini 1985, S. 198 ff.; Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 260–282 (Die Datierung und Lokalisierung solcher Naturabgüsse ist äußerst problematisch.)

3 Ausst. Nürnberg 1985, Nr. 15–21; Ausst. München 1980, Nr. 102–105

4 Vgl. Ausst. Augsburg 1980, Nr. 794; Ausst. München 1980, Nr. 102–104; Seelig 1987, S. 28 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 270, Nr. 210. – Bange 1949, S. 91. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. C 87. – Ausst. Augsburg 1955, Nr. 332. – Ausst. Augsburg 1980, Nr. 566



Kat. 182

## 182 Tanzbär

SÜDDEUTSCHLAND, um 1600

H. 12,5 cm

Bronze, schwarzer Lack über hellem Bronzeton. In zwei Teilen gegossen, Vertikalnaht in der Mitte der Vorder- und Rückseite. Große Öffnung zwischen den Beinen. Über der Stirn Flickstelle (Gußkanal?).

Inv. Nr. Bro 309

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 60 der modernen Bronzen: „Ein Bär der auf den Hinterfüßen steht“ (H 29)

Der Bär steht auf den Hinterfüßen, die Vorderbeine hebt er empor. Es ist ein dressierter Tanzbär, der um Kopf und Hals ein Geschirr trägt; an seiner linken Seite hängt eine Kette.

Die Figur, die in einer primitiven Technik in zwei Teilen gegossen wurde, ist in ihrer Modellierung wenig artikuliert, jedoch fein ziseliert. Diese Bearbeitung erinnert an um 1600 entstandene Augsburger Bronzen. Auch in der gleichzeitigen Goldschmiedekunst war das Motiv des Tanzbärs – als Trinkgefäß oder innerhalb von Figurenensembles – recht beliebt.<sup>1</sup>



Der kleine Bär war sicherlich keine autonome Statuette, sondern Teil eines größeren Zusammenhanges. Vermutlich war er mit einer Stütze zwischen den Beinen montiert gewesen.

1 Ausst. Augsburg 1980, Nr. 744, 745, 759, 760, 822

Literatur: Nicht bei Riegel 1887. – Berger 1991, S. 1768

### 183

#### Stehender Jüngling

SÜDDEUTSCHLAND, um 1600

H. 7,8 cm

Bronze, hellbraune Patina; Attribut der rechten Hand verloren, Dorn zur Befestigung unter dem rechten Fuß, unter dem linken abgebrochen.

Inv. Nr. Bro 346

In den Inventaren von H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der stehende Jüngling ist mit zeitgenössischer Bekleidung dargestellt. Er trägt einen Hut mit vorn hochgeschlagener Krempe, eine enge Jacke mit Knöpfen, Gürtel und Kragen, die ebenso wie die Kniebundhose reich bestickt ist. Die Stiefel reichen bis über die Knie hinauf.



Kat. 184

Trotz der Kleinheit der Figur ist die Kleidung mit äußerster Sorgfalt dargestellt. Der sehr fein ausgearbeitete Bronzeguß steht in gewissem Gegensatz zur schematischen und steifen Haltung des Knaben.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

### 184

#### Büste eines Narren

SÜDDEUTSCHLAND, um 1600

H. 6,9 cm

Bronze, Vollguß, helle Patina, dunkler Lack auf dem Gesicht, sonst Reste dunklen Lacks. Rückseitig ein größeres Bohrloch, kleine Löcher in den Ohren. Mit einem Stift montiert.

Inv. Nr. Bro 197

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der junge Mann ist durch die Narrenkappe – mit Esels-ohren und angedeutetem Hahnenkamm – gekennzeichnet. Das Thema des Narren war seit dem Spätmittelalter bis ins 18. Jahrhundert in der Literatur und der bildenden Kunst beliebt.



Kat. 183



Die kleine Büste, deren einfache Formen auf ein Gußmodell aus Holz verweisen, muß als Applik genutzt worden sein, wofür das rückseitige Bohrloch spricht.

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 197

## 185

Krieger

DEUTSCHLAND, vor 1600

H. 6,7 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack.

Inv. Nr. Bro 39

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 65 der antiken Plastiken: „Ein griechischer Krieger“ (H 29)

Ein antiker Krieger mit Panzer und Helm hält den linken Arm erhoben, die zugehörige Lanze fehlt. Die rechte Hand ist vom Daumen abgespreizt, um einen Schild zu halten, der bei der Statuette jedoch von Anfang an gefehlt haben dürfte. Die Plinthe entspricht einem Kugelsegment.

Silbergüsse von ähnlichen Kriegerfiguren dienten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts häufig als Bekrönung von Prunkpokalen der deutschen Goldschmiedekunst. Eng verwandt mit der Braunschweiger Statuette ist die Aufsatzfigur eines zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstandenen Akeleibeckers des Nürnberger Goldschmieds Peter Wiber im Museum für Angewandte Kunst, Köln.<sup>1</sup> Bronzegüsse



Kat. 185



Kat. 186

solcher Figuren dienten als Gußmodelle für Goldschmiede, konnten aber auch Bronzegeräte, z. B. Glocken, zieren. Weitere bronzene Aufsatzfiguren gibt es außer denen in Braunschweig (Kat. 185–188) im Bayerischen Nationalmuseum, München, Kunstgewerbemuseum, Berlin, und unter den Goldschmiedemodellen der Sammlung Amerbach, Basel.<sup>2</sup>

Die elegant bewegte Kriegerfigur erscheint wegen ihrer Schlankheit und der skizzenhaften Modellierung als Nachguß eines qualitätvolleren Modells, zu vergleichen ist die ähnlich proportionierte, jedoch detaillierter ausgearbeitete vergoldete Kriegerfigur im Kunstgewerbemuseum, Berlin, die dem Jamnitzer-Kreis zugeschrieben wird.<sup>3</sup>

1 Klesse 1989, Abb. S. 58

2 Weihrauch 1956, Nr. 45, 69, 73, 76; Pechstein 1968, Nr. 122–131, 144, 145; Ausst. Basel 1991, Nr. 49, 50

3 Pechstein 1968, Nr. 131

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 39

## 186

Minerva

SÜDDEUTSCHLAND, vor 1600

H. 7,1 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks. Mit Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 335



In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 62 der antiken Plastiken: „Eine Pallas. Bronze“ (H 29)

Die mit Rüstung und Helm bekleidete Göttin hält mit der erhobenen Rechten eine Lanze, deren Spitze den Boden berührt. Mit der linken Hand stützt sie sich auf den Medusenschild.

Die äußerst fein und detailreich modellierte Statuette ist an den Beinen sowie auf der Rückseite nicht nachgearbeitet. Von den vier Goldschmiedemodellen für Aufsatzfiguren in der Braunschweiger Sammlung handelt es sich hier um die ambitionierteste Figur. Ähnlich wie Kriegergestalten (vgl. Kat. 185, 187) war die gerüstete Göttin ein beliebtes Thema für die Bekrönung von Prunkpokalen.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 187 Krieger

DEUTSCHLAND, 2. Hälfte 16. Jahrhundert

H. 10,3 cm

Bronze, Vollguß, schwarzer Lack, darunter hellbraune Patina. Rechter Unterarm abgebrochen. Mit mitgegossenem Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 336

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 66 der antiken Plastiken: „Ein römischer Krieger. Bronze“ (H 29)

Der Krieger ist mit kurzem Mantel, Stulpenstiefeln und einer Mütze bekleidet. In der linken Hand hält er einen Schild, der rechte Unterarm – eventuell eine Waffe haltend – ist abgebrochen. Eine Halbkugel dient als Plinthe.

Die Statuette wurde nach einem Holzmodell gegossen, dessen Eigentümlichkeiten getreu wiedergegeben sind: stilisierende Formen, schnittige Falten, verzierende Kerbungen sowie u. a. vorstehende Augäpfel mit eingetiefter Iris. Angesichts des prägnanten Gusses konnte auf nachträgliche Feilen verzichtet werden.

Bei der Statuette handelt es sich vermutlich um ein Goldschmiedemodell für eine Bekrönungsfigur, wie sie vor allem bei Prunkpokalen benutzt wurden. Durch die kugelförmige Plinthe konnte die Statuette in einen ornamentalen Zusammenhang integriert werden (vgl. Kat. 185).

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 188 Minerva

DEUTSCHLAND, 16./17. Jahrhundert

H. 8,5 cm

Bronze, Vollguß, hellbraune Patina mit Resten schwarzen Lacks. Mit mitgegossenem Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 344

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 183 der antiken Plastiken: „Ein opferndes Etruskisches Frauenzimmer. Bronze“ (H 29)

Die stehende bekleidete Frau stützte die erhobene linke Hand ursprünglich vermutlich auf einen Speer. Sie stellt deshalb eine Minerva dar, ein Thema das bei vergleichbaren Aufsatzfiguren öfter vorkam (Kat. 186). Die harte Modellierung läßt auf ein Holzmodell schließen. Es handelt sich wohl auch hier mit ein Goldschmiedemodell.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 187





Kat. 188

### 189–191

Tanzendes Paar mit Dudelsackpfeifer

NORDALPIN, WAHRSCHEINLICH SÜDDEUTSCHLAND,  
um 1600

### 189

Tanzender Bauer

H. 13 cm

Blei, brauner Anstrich. Die Beine verbogen.

Inv. Nr. Bro 307

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 39 der modernen  
Bronzen: „Ein tanzender Bauer von Bley.“ (H 29)

### 190

Tanzende Bäuerin

H. 14,5 cm

Blei, brauner Anstrich. Schürze separat gegossen. Linker  
Fuß fragmentiert. Rechts am Rock Aufkleber mit der Inven-  
tarnummer aus dem 18. Jahrhundert: Nro. 40.

Inv. Nr. Bro 308

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 40 der modernen  
Bronzen: „Eine tanzende Bäuerin von Bley.“ (H 29)

226

### 191

Dudelsackspieler

H. 14,3 cm

Blei, brauner Anstrich. Mundstück des Dudelsacks ange-  
stiftet. Mitgegossener Zapfen unter dem rechten Fuß. Auf  
der Rückseite Aufkleber mit der Inventarnummer aus dem  
18. Jahrhundert: Nro. 88.

Inv. Nr. Bro 317

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 88 der modernen  
Bronzen: „Ein Dudelsackpfeifer von Bley.“ (H 29)

Der Bauer, mit kurzem Gewand, Stiefeln und Mütze  
bekleidet, greift mit der Rechten zum Kopf, die im Tanz  
bewegten Beine sind verbogen. Die Bäuerin mit langem  
Kleid und Schürze stemmt die Rechte in die Hüfte, die  
Linke ist erhoben. Kunstvoll sind ihre Haare um den Kopf  
geflochten. Der Musikant, der ein kurzes Gewand und  
einen Hut trägt, hält in seinen Armen den Dudelsack.

Solche volkstümlichen Darstellungen, wie die Gruppe des  
tanzenden Bauernpaares mit dem Musikanten, kennt man  
aus der Graphik, sie dürften auch in der Plastik nicht  
selten gewesen sein.<sup>1</sup> Es sind jedoch nur sehr wenige Bei-  
spiele erhalten, zum Beispiel Bronzefiguren von einem  
Brunnen aus dem Stuttgarter Lustgarten im Württembergi-  
schen Landesmuseum: „...bauren, bäurin“, so „auf eine  
hefftige und lächerliche weise tanzen...“<sup>2</sup>

Die Braunschweiger Bleifiguren waren ursprünglich  
zusammen auf einem vermutlich hölzernen Sockel mit  
Zapfen befestigt. Der Zusammenhang war jedoch, wie die  
alten Inventare zeigen, schon im 18. Jahrhundert verloren,  
man erkannte nur noch das Bauernpaar als zusammenge-  
hörig.

1 S. z. B. Plastiken nach den Dürergraphiken 'Dudelsackpfeifer' und  
'Tanzendes Bauernpaar' (Ausst. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 104–106)

2 Fleischhauer 1971, S. 71

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 189–191



SÜDDEUTSCHLAND, NÜRNBERG (?), letztes Drittel  
16. Jahrhundert

H. 60,5 cm

Bronze, mittelbraune Patina, schwarzer Lack. Nähte – durch Verschiebungen der Negativform entstanden – an den Innenseiten der Beine, am linken Unterschenkel außen sowie am rechten und linken Oberarm außen. Einige Flickstellen, z. B. am rechten Oberschenkel. Öffnung unter der linken Fußsohle. Kleiner Finger und Vorderteil des Zeigefingers der rechten Hand angesetzt ebenso die unteren Glieder von kleinem, Mittel- und Zeigefinger der linken Hand.

Inv. Nr. Bro 28

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 114 der antiken Plastiken: „Statue des Nero in fliehender Stellung. 1 Fuß 10 Z. hoch. Bronze“ (H 29)

Der nackte Mann eilt mit erhobenen Armen und weitem Schritt davon. Der Kopf mit dem antikisch kurz gelockten Haar weist ungewöhnlich große Ohren auf und einen kurzen Voll- und Schnurrbart, der nicht modelliert, sondern eingraviert ist. Nur unter den Füßen befinden sich flache Plinthensegmente.

Ein weiterer Guß des Fliehenden im Musée d'Art et d'Histoire in Genf<sup>1</sup> unterscheidet sich durch eine glattere Oberfläche vom Braunschweiger Exemplar. Er zeigt ein bartloses, schmerzverzerrtes Gesicht mit geöffnetem Mund und weist an der rechten Brustseite eine Wunde auf. Beim Guß der Braunschweiger Figur wurde dieses Detail, das im Modell vorhanden gewesen sein muß, offensichtlich nicht mehr verstanden und durch Überarbeitung weitgehend unkenntlich gemacht.

Die Braunschweiger Bronze ist teilweise fein ausgearbeitet, z. B. ist die Vorderseite des Körpers fein gehämmert und das Gesicht detailreich gekennzeichnet. Auffallend sind jedoch etliche Gußfehler und Nähte. Die Formnähte legen nahe, daß der Fliehende eine Abformung von einer Bronze sein könnte, vielleicht vom Genfer Exemplar, dem an der linken Hand die Finger beschädigt sind, die bei dem Braunschweiger Stück ergänzt wurden. Bei der Kopie ergänzte man kleine Plinthenstücke unter den Füßen.

In der ungewöhnlichen Faktur gleicht die Bronze dem Braunschweiger Exemplar der sogenannten Negervenüs (Kat. 193), die offensichtlich auch ein Nachguß ist, bei dem wesentliche Details nicht mehr verstanden worden sind. Da vermutlich beide Vorlagen in Nürnberg entstanden sind, ist es wahrscheinlich, daß auch die ungewöhnlichen Nachgüsse in der gleichen Stadt hergestellt wurden.

Scherer rückte die Braunschweiger Bronze in die Nähe des Meisters des Nürnberger Apollo-Brunnens<sup>2</sup>, der später mit Peter Flötner identifiziert wurde; daraufhin wurde ihm auch der Fliehende zugeschrieben.<sup>3</sup> Stilistisch unterscheidet sich die Bronze jedoch von Flötners Apollo, der nicht den überlängten Oberkörper und die markierte Taille aufweist, dessen Kopf weniger antikisch gebildet ist und der in der

Komposition flächiger erscheint als die Braunschweiger Bronze. Dem Fliehenden fehlt die schlüssige harmonische Komposition des Apollo sowie dessen elegante Ponderierung. Sicherlich vertritt die Braunschweiger Bronze eine etwas spätere Stilstufe. Ihre eigentümliche Bewegung und Proportionierung findet man ähnlich bei der kleinen Figur eines Nackten Kriegers (German. Nationalmuseum, Nürnberg)<sup>4</sup>, der mit einem Pendant, dem Bogenschießenden Türken, dem 'Meister des Gänsemännchens' zugeschrieben wurde, den Pechstein als den Bildschnitzer Hans Peisser identifizierte.<sup>5</sup> Der Nackte Krieger zeigt eine vergleichbare Schrittstellung, bei der beide Beine nicht durchgedrückt, sondern leicht angewinkelt sind. Aus der Laufrichtung dreht sich wie beim Fliehenden der überlängte, taillierte Oberkörper weit nach rechts. Auch die Haltung der ab gespreizten Arme und die Wendung des Kopfes nach vorne sind bei beiden Figuren ähnlich. Ob die Bronzen, die in ihrer Größe wie auch im Antikenbezug deutlich unterschieden sind, dem gleichen Künstler zugeschrieben werden können, bleibt unklar. Als Autor käme der Bildschnitzer Hans Peisser zumindest für die subtil modellierte Figur des Fliehenden kaum in Betracht. Solche gestreckten Proportionen der Figur und ein relativ kleiner Kopf kennt man dann vor allem von Nürnberger Bronzen des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts. Die Braunschweiger Bronze dürfte etwas später als das Genfer Exemplar gegossen worden sein.

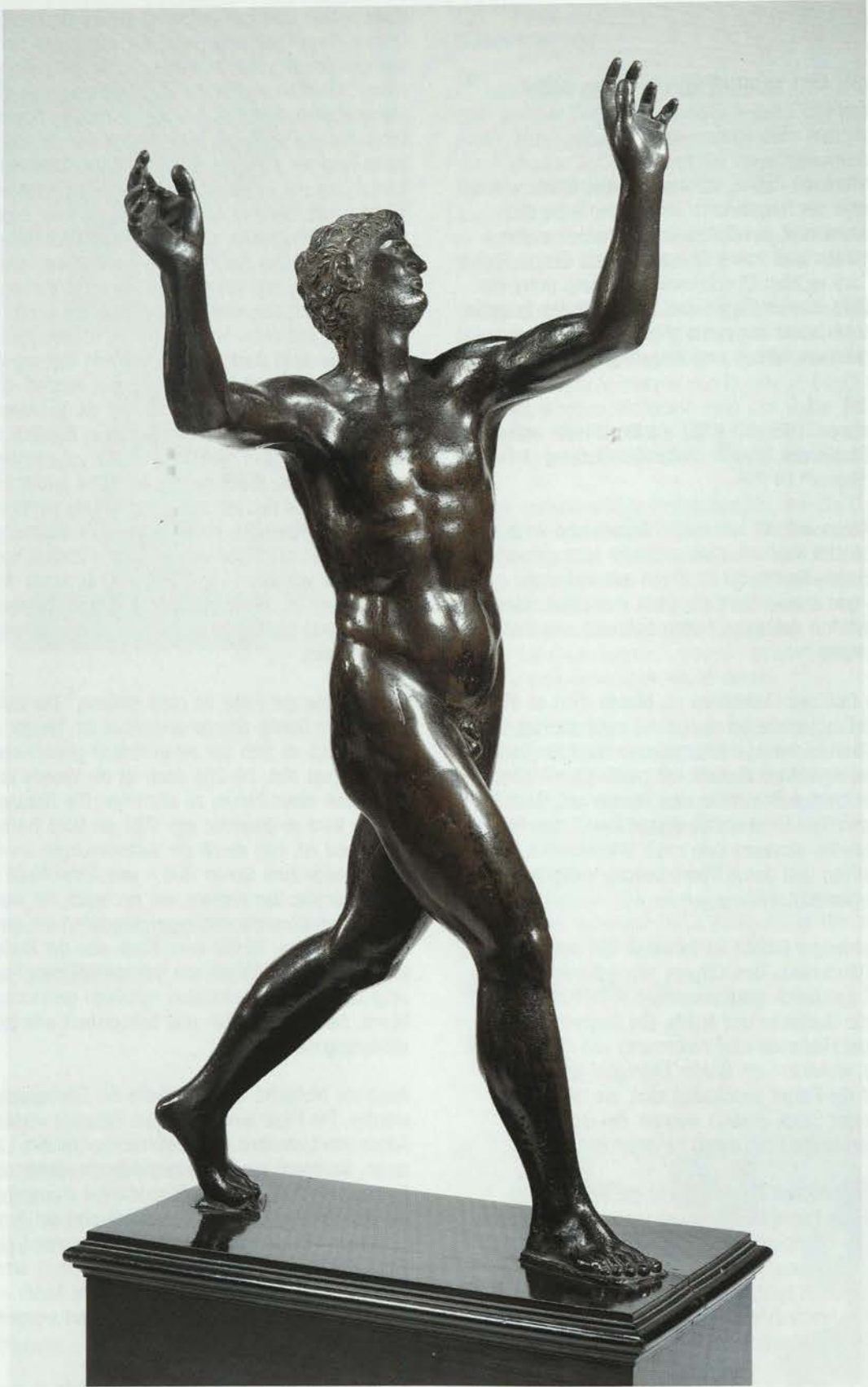
Die Deutung der Figur ist nicht einfach.<sup>6</sup> Die Verwundung, die bei der Genfer Bronze erkennbar ist, könnte darauf hinweisen, daß es sich um einen tödlich getroffenen Niobiden handelt (vgl. Kat. 24–25), doch ist die Wunde zu groß, um vom Stich eines Pfeiles zu stammen. Die Braunschweiger Bronze wird im Inventar von 1787 als Nero bezeichnet. Auffallend ist, daß durch die Veränderungen im Gesicht – im Vergleich zum Genfer Guß – eine Ähnlichkeit mit der Physiognomie des Kaisers, wie sie durch die weitverbreiteten Imperatorendarstellungen überliefert ist, erreicht wird. Gut vergleichbar ist die Nero-Büste aus der Serie der zwölf Imperatoren von Willem van Tetrode (Uffizien, Florenz)<sup>7</sup>; sie zeigt den gleichen schmalen, spöttisch geschlossenen Mund, den leichten Voll- und Schnurrbart und die zusammengezogenen Brauen.

Auch als biblische Gestalt konnte der Fliehende gedeutet werden. Die Figur eines aus dem Paradies vertriebenen Adam von Leonhard Kern (Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart) greift offensichtlich die Komposition der Bronze auf; zwar sind die Proportionen stämmiger, doch die Haltung des Rumpfes, der Beine und der Arme ist eng verwandt.<sup>8</sup> Es ist ein interessantes Phänomen, daß die Figur des verwundeten, fliehenden Kämpfers schon früh in verschiedener Weise – als Nero oder als Adam – mißverstanden, beziehungsweise uminterpretiert worden ist.

1 Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 317 mit Anführung eines weiteren Gusses im Grand Trianon, Versailles, der jedoch nicht nachweisbar ist.

2 Scherer 1919, S. 118. Der Brunnen galt damals noch als Werk der Vischer-Werkstatt, der auch die beiden schreitenden Jünglinge im Kunsthist. Museum, Wien, und im Bayerischen Nationalmuseum, München, zugeschrieben waren, bei denen Scherer ebenfalls Gemeinsamkeiten zum Fliehenden sehen wollte. Sie werden inzwi-





Kat. 192



schen als italienische Güsse angesehen (Leithe-Jasper in: Ausst. Wien 1991, Nr. 3, S. 56 ff.).

- 3 Weihrauch 1967, S. 290 f.
- 4 Pechstein in: Bott, G. (Hrsg.): Germanisches Nationalmuseum 1985, Nr. 218; Wixom in: Ausst. Nürnberg 1986, Nr. 235
- 5 Pechstein 1973
- 6 H. Beck sieht in der Genfer Figur – trotz der Stichwunde – Antaeus nach dem Kampf mit Herkules als Sinnbild für die Überwindbarkeit der Triebhaftigkeit (Ausst. Frankfurt a. M. 1985, Nr. 317).
- 7 Massinelli 1991, Abb. 82
- 8 Ausst. Schwäbisch Hall 1988, Nr. 85

Literatur: Riegel 1887, S. 257, Nr. 28. – Scherer 1919, S. 16 ff., Abb. 5, 6. – Bange 1949, S. 29, Nr. 62. – Weihrauch 1956, S. 24. – Weihrauch 1967, S. 291, Abb. 350. – Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 572

## Johann Gregor van der Schardt

Schardt muß um 1530 in Nimwegen geboren sein. In den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts hielt er sich in Italien auf, vor allem in Rom, vermutlich auch in Florenz, später in Venedig und in Bologna. Auf Vorschlag des kaiserlichen Gesandten in Venedig, Veit von Dornberg, der sich auf eine Empfehlung des Vitruv-Übersetzers Daniele Barbaro berief, trat Schardt 1569 in die Dienste Kaiser Maximilians II.



Kat. 192, Detail



Kat. 192

Seit 1570 war er in Nürnberg tätig, wohl vor allem für den von Wenzel Jamnitzer gegossenen Silberbrunnen (erhalten nur Schardts Bronzefiguren der Vier Jahreszeiten, Kunsthistorisches Museum, Wien). In die kaiserliche Sammlung gelangte seine berühmteste Figur, der Merkur in zwei Größen (Nationalmuseum, Stockholm; Kunsthistorisches Museum, Wien). Beide Figuren waren auch in der Kollektion des in Nürnberg und Bologna tätigen Kaufmanns Paulus Praun vertreten (Sammlung Schönborn; Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart), ebenso das Pendant, eine Minerva (Privatbesitz, USA). Praun, der mit Schardt befreundet war und offensichtlich seinen Atelier-nachlaß übernommen hatte, besaß neben Porträts und einem Kruzifix (Gewerbemuseum, Nürnberg) eine größere Zahl von Terrakotten – Torsen, Körperteile und Nachbildungen von Antiken und Michelangelo-Figuren –, von denen ein Teil erhalten ist (Sammlung LeBrooy, Vancouver; Victoria and Albert Museum, London).

Den Nürnberger Sammler Willibald Imhoff und dessen Frau porträtierte Schardt in großen Büsten (Skulpturensammlung, Berlin), von Imhoff und Praun schuf er auch Medallionbildnisse (Germ. Nationalmuseum, Nürnberg).

1577–79 arbeitete Schardt in Dänemark am Hof Friedrichs II., den er zusammen mit der Königin Sophie porträtierte (Schloß Rosenberg). 1579 kehrte er nach Nürnberg zurück, wo er 1581 zum letzten Mal dokumentiert ist. Schardt war einer der ersten Bildhauer, der die manieristische Formsprache nördlich der Alpen bekannt machte. Neben





Kat. 193, Detail

schlanken, elegant bewegten Bronzefiguren schuf er naturalistisch bemalte Terrakottaporträts, das Meisterwerk ist sein eindringliches Selbstbildnis (Privatbesitz, USA).

Literatur: Peltzer 1916–18. – Pilz 1952, S. 84 ff. – Honnens 1985 ff. – Radcliffe 1985. – Ausst. Amsterdam 1986, S. 362 ff. – Ausst. Essen 1988, S. 168. – Ausst. Wien 1988, S. 46 ff. – Honnens 1991. – Berger 1993

## 193

Badende (sogenannte Negervenus)

NACH JOHANN GREGOR VAN DER SCHARDT (?), Original um 1570–80

Guß nordalpin, Deutschland (Nürnberg?), um 1600

H. 30 cm

Bronze, braune Patina, darüber schwarzer Lack. Flickstelle am rechten Oberarm. Mehrere Formnähte erkennbar. Vom Spiegel nur der Griff gegossen. Mit hölzernem Schraubgewinde in der Plinthenmitte montiert; unter der Plinthe kleine ovale Bronzeplatte eingesetzt, mit Blei umgossen.

Inv. Nr. Bro 195

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 34 der antiken Plastiken: „Venus, welche in der Rechten einen Spiegel hält. 12 1/2 Zoll hoch“ (H 29)

Die nackte Frau ist gerade aus dem Bade gestiegen: ihr Haar hat sie mit einem um den Kopf geschlungenen Tuch verhüllt, ein Handtuch hält sie in der Linken, in der erhobenen Rechten einen Spiegel (nur Griff), auf den sich ihr Blick richtet.

Die Bronze ist eine Variante der sogenannten Negervenus. Der Braunschweiger Guß ist insofern ungewöhnlich, weil der Kopf der Frau keine negroiden Züge aufweist. Damit unterscheidet sich die Figur von den zahlreichen anderen Versionen dieser beliebten Komposition.

Die Braunschweiger Bronze läßt erkennen, daß sie ohne Spiegel gegossen worden ist; denn es gibt keine Bruchstelle. Allerdings wird in den Sammlungsinventaren des 18. Jahrhunderts – wenn die Identifizierung richtig ist – Venus mit einem Spiegel beschrieben. Vermutlich ging man davon aus, daß der Griff durch einen Spiegel zu ergänzen sei. Die Beschreibung in den Inventaren wie auch die Einordnung als antike Bronze legen nahe, daß die Statuette der Braunschweiger Sammlung mit einer Figur identisch ist, die 1647 zu den letzten Verkäufen Philipp Hainhofers an Herzog August gehörte: „I. antichisches Weibsbildlin mit einem spiegelin in der hand“.<sup>1</sup> Somit wäre die Braunschweiger Bronze schon früher nachweisbar als die Wiener Negervenus. Diese ist 1659 im Inventar der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm aufgeführt: „Ein kleine Bild von Metal einer nackenden Frawen gantzer Postur, hat in der rechten Hand ein Stuckh von einem Staab...“<sup>2</sup>

Demnach fehlte auch der Wiener Bronze schon damals – vermutlich wohl von Anfang an – der Spiegel. Es sei daran erinnert, daß bei Figuren des späten 16. Jahrhunderts häufig die Attribute nicht in einem Stück mit der Figur gegossen wurden; vermutlich waren sie schon bei den Gipsmodellen getrennt ausgeführt. Man konnte sie für den Guß in Wachs hinzugefügen oder nach dem Guß anmontieren; dies jedoch unterblieb häufig. Schließlich dürften bei der Weitergabe von Gußmodellen die getrennten Attribute nicht selten verloren gegangen sein. Unter Giambologna-Bronzen können Versionen der Fortuna ohne Velum, des Merkur ohne Stab, des Mars ohne Schwert zu den frühen und besonders qualitätvollen Güssen gehören.<sup>3</sup>

Bei den Diskussionen um die Negervenus ging man meist von 'vollständigen' Exemplaren – mit Spiegel – aus, wie der Version im New Yorker Metropolitan Museum<sup>4</sup> oder der 1978 für das Frankfurter Liebieghaus erworbenen Bronze aus der Sammlung Robert von Hirsch.<sup>5</sup> Diese Statuetten, die in ihrer perfekten Nachbearbeitung vergleichbar sind, lassen sich jedoch erst in Privatsammlungen um die Jahrhundertwende nachweisen.<sup>6</sup> Es ist eher unwahrscheinlich, daß diese Figuren authentischer sind als das Wiener Exemplar.<sup>7</sup> Durch ihre geringere Größe, ihre schlankeren Proportionen<sup>8</sup> und die flachere Plinthe verhalten sie sich zur Wiener Bronze wie Nachgüsse beziehungsweise Nachbildungen. Die Figur aus der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm stellt sicherlich nicht das Original dar, da sie in Guß und Ziselierung Mängel aufweist; sie steht jedoch der offensichtlich nicht nachweisbaren Urfassung am nächsten.<sup>9</sup> Ausgehend von jenem unbekannten Original entstanden schon bald auch veränderte Varianten wie





Kat. 193



die Braunschweiger und die Dresdner Fassung; diese, die dritte der früh nachweisbaren Bronzen, stellt eine barocke, schmuckreiche Weiterentwicklung dar.<sup>10</sup>

Am ungewöhnlichsten ist die Braunschweiger Version, da sie auf das wichtigste Charakteristikum der Figur, die negroiden Züge, verzichtet. Der Gießer, der das Vorbild veränderte, hat vermutlich die raffinierte Komposition nicht verstanden und durch eine traditionellere Interpretation ersetzt. Nicht überzeugend ist außerdem die Haltung des Griiffs, der – fehlende – Spiegel hätte eine zu starke Neigung aufgewiesen.<sup>11</sup>

Auch in der Faktur unterscheidet sich die Braunschweiger Version von allen anderen Exemplaren. Die Bronze ist ein fast massiver Guß, der kaum nachbearbeitet wurde – vor allem an der Rückseite – und eine skizzenhaft rauhe Oberfläche aufweist. Vielleicht handelte es sich um eine bewußte Antikenfälschung, da die Figur anscheinend schon bald nach ihrer Entstehung vom Kunsthändler Hainhofer als antike Bronze offeriert wurde (s. o.). In ihrer Oberfläche ist die Badende mit der markanten Bronze eines Fliehenden aus der Braunschweiger Sammlung verwandt (Kat. 192). Auch dieser Guß ist teilweise wenig überarbeitet, weist Formnähte auf und reproduziert auf ebenfalls mißverständliche Weise ein differenzierteres Vorbild. Bei beiden Bronzen spricht einiges für eine Entstehung in Nürnberg (s. u.).<sup>12</sup>

Die Negervenus gehört zu den am meisten diskutierten Kleinbronzen der Renaissance. Sie galt lange Zeit als italienisch, man schrieb sie Giambologna, Benvenuto Cellini oder Bartolommeo Ammanati zu, zuletzt vor allem Alessandro Vittoria oder Danese Cattaneo. Leithe-Jasper erwog die Autorschaft von Elia Candido oder dem Meister der Genrefiguren (Barthélemy Prieur).<sup>13</sup> Die Frankfurter Statuette wurde von Bückling Prieur zugeschrieben<sup>14</sup>, dessen weibliche Aktfiguren – badende Frauen – sich in ihrer natürlichen Bewegung und ihrem unprätentiösen Charme jedoch deutlich von der kühlen Eleganz der Negervenus unterscheiden (vgl. Kat. 233). Im übrigen weist diese nicht das typische Schrittmotiv der stehenden Figuren Prieurs auf (vgl. Kat. 239–240).<sup>15</sup>

In ihren Proportionen und der Komposition ist die Negervenus eng mit den Bronzen von Johann Gregor van der Schardt verwandt: der Minerva (Privatbes., USA), dem Merkur, den Vier Jahreszeiten und der Luna (Kunsthistorisches Museum, Wien).<sup>16</sup> Diese schlanken Gestalten mit auffallend langen Oberschenkeln und Halsen sind räumlich bewegt, jedoch nur auf eine Schauseite ausgerichtet. Die Arme werden vom Körper abgespreizt, überschneiden diesen nicht; meist ist ein Arm höher als der andere erhoben, wobei die Hände mit zierlicher Bewegung Attribute halten. Die Köpfe, mehrfach phantasievoll dekoriert, zeigen einen versonnenen, ernsten Gesichtsausdruck. Der eleganten, graziösen Bewegung entsprechen die fließenden Linien der Körpergestaltung. Veristische Details oder kräftige Kennzeichnung der Muskeln sind vermieden. Mehrfach benutzte Schardt die sonst eher seltene ovale Plinthenform. Die Negervenus weist die gleichen Charakteristika auf, weicht jedoch aufgrund ihrer negroiden Züge verständlicherweise von den gelängten Gesichtern der Schardt-

Figuren ab. Im Maßstab ist sie zwar kleiner als die genannten Schardt-Bronzen, entspricht in ihrer Größe jedoch einem Kruzifix von Schardt (Gewerbemuseum, Nürnberg)<sup>17</sup> und Terrakotta-Torsen aus seinem Werkstattbestand.<sup>18</sup> Die Zuschreibung an Schardt muß jedoch hypothetisch bleiben, solange das Original des Negervenus nicht bekannt ist.

Wenn Schardt der Autor der Negervenus wäre, dann würden Zusammenhänge der Statuette mit anderen Kunstwerken verständlicher. Als mögliches Vorbild wurde mehrfach auf eine Zeichnung von Albrecht Dürer verwiesen, die eine nackte Frau mit einem Tuch um den Kopf, einem Handtuch in der Linken und einem Spiegel in der Rechten zeigt.<sup>19</sup> Die in der Zeichnung dargestellte Frau zeigt die gleiche Gestik und Bewegung, nicht jedoch die überlängten eleganten Proportionen und die negroiden Züge. Schardt wirkte in der Stadt Dürers und stand in Beziehung zu den berühmten Sammlern Willibald Imhoff und Paulus Praun, die beide Dürer-Zeichnungen besaßen.<sup>20</sup> Auch bei anderen Werken griff Schardt möglicherweise Dürer-Vorbilder auf.<sup>21</sup>

Leithe-Jasper hatte darauf hingewiesen, daß Jacques de Backer in seinem Gemälde Minerva als Bellona (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) für den Rückenakt der Göttin ein Exemplar der Negervenus als Vorbild benutzte.<sup>22</sup> Die eigentümliche Biegung des Körpers, der instabile Stand, das Tuch um den Kopf, ja sogar das Tuch in der linken Hand werden zitiert. Letzteres wirkt unmotiviert, denn an dieses Tuch ist der Gorgonenschild festgebunden. Der Griff in der rechten Hand ist hier zu einer Fahnenstange ergänzt. Es ist nicht möglich, das Gemälde genau zu datieren; die Verwendung der Statuette durch einen Maler, dessen letztes nachweisbares Werk von 1591 stammt<sup>23</sup>, legt nahe, daß die Plastik nicht erst in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.<sup>24</sup> Schardt war Zeitgenosse von Backer, der sich ebenso wie der Bildhauer in den sechziger Jahren in Italien aufgehalten hatte. Anders als der Maler kehrte Schardt nicht in seine Heimat, die Niederlande, zurück, sondern arbeitete in Nürnberg, einer Stadt, die enge wirtschaftliche und künstlerische Verbindungen mit Antwerpen, dem Wirkungsort Backers, pflegte.<sup>25</sup>

Vermutlich gab es weitergehende künstlerische Verbindungen zwischen Schardt und Backer; in jenem Gemälde Minerva als Bellona lassen sich die Abänderungen gegenüber dem Vorbild der Negervenus auf Anregungen von Scharchts Minerva-Statuette (s. o.) zurückführen (Medusamasken, Fahnenstange/Lanze). Backers Gemälde Venus und Amor (Privatbesitz, Paris)<sup>26</sup> könnte das gleiche Thema darstellen wie Scharchts verlorene Plastik für Willibald Imhoff: „Weipbild... mit dem kindlein, Fortuna maritima.“<sup>27</sup>

Die inhaltliche Bedeutung der sogenannten Negervenus, zu der es eigentlich nichts vergleichbares gibt, konnte bisher nicht geklärt werden. Daß tatsächlich eine Negerin als Venus gezeigt werden sollte, ist eher unwahrscheinlich. Neuerdings verwies Bückling auf zeitgenössische Liebesgedichte, die farbige Frauen (Sklavinnen) besingen.<sup>28</sup>

Wahrscheinlicher, als daß in der Statuette die Schönheit



einer schwarzen Frau gefeiert werden sollte, erscheint u. E., daß das Vanitas-Thema verkörpert wird, wobei die – für die Zeitgenossen feststehende – 'Häßlichkeit' einer Schwarzen die Bedeutung verstärkte. Die erotische Komponente dürfte andererseits zur Beliebtheit der Figur beigetragen haben, die zu den reizvollsten Kompositionen des Manierismus gehört, was die Braunschweiger Bronze jedoch nur in reduzierter Form vermitteln kann.

- 1 Gobiet 1984, S. 847
- 2 Ausst. Washington 1986, S. 150
- 3 Avery 1987, Nr. 57, 72 f., 69
- 4 Weihrauch 1967, Abb. 166
- 5 Aukt. Sotheby's, London, 22. 6. 1978, The Robert von Hirsch Collection, Bd. 2, Nr. 344; Bückling 1991
- 6 Das gleiche trifft auf den sehr leichten Guß im Louvre, Paris, zu, der die Initialen „M A“ trägt und wohl nicht vor dem 19. Jahrhundert entstanden ist (Bückling 1991, Abb. 25).
- 7 S. dagegen Bückling 1991, S. 28 ff.
- 8 Bückling u. a. S. 32
- 9 Der Stellenwert des verschollenen Exemplars aus dem Musée de Grenoble, das wie die Wiener Statuette eine hohe Plinthe aufweist, kann mit Hilfe der kleinen Abbildung, die von ihm existiert (Reymond 1909, Abb. 186), nicht geklärt werden.
- 10 Ausst. Stuttgart 1987, S. 310
- 11 Diese Schräghaltung zeigt ebenfalls die New Yorker Bronze und andeutungsweise auch das Wiener Exemplar, vgl. dagegen das besonders qualitätvolle Exemplar im Musée des Beaux-Arts in Orléans (Bückling 1991, Abb. 20, 22, 26).
- 12 Bückling (1991, S. 34) schreibt die Braunschweiger Version einem französischen Künstler im Umkreis Prieurs zu, als dessen Werke sie einige besonders elegante Bronzen mit glatter Oberfläche sehen will (u. a. Triton und Nereide, Walters Art Gallery, Baltimore, s. Borown 1978, S. 3 f. u. Weihrauch 1967, Abb. 475). Abgesehen davon, daß die Negervenüs sicher eher von einem Gießer als einem selbstständigen Bildhauer variiert worden ist, überzeugt die Zuweisung auch aus stilistischen Gründen nicht.
- 13 Ausst. Washington 1986, S. 152
- 14 Bückling 1991
- 15 S. v. a. Maria de' Medici als Juno im Louvre, Paris (Bückling 1991, Abb. 8)
- 16 Honnens 1991, S. 76–109; Berger 1993, S. 369 f., Abb. 6a–7b
- 17 Honnens 1991, Abb. 121
- 18 LeBrooy 1972, S. 96 ff., 114 ff., 120 f.
- 19 Privatbesitz Clarendon, Wilkshire, ehemals Slg. Lubomirski in Lwow (Lemberg); s. Strauss, W. L.: The complete Drawings of Albrecht Dürer, Bd. 2, New York 1974, Nr. 1500/34; Weihrauch 1967, Abb. 165.
- 20 Die Zeichnung läßt sich jedoch für die beiden Sammlungen nicht nachweisen, freundl. Mitteilung von Katrin Achilles-Syndram (betr. Praun) und Hendrik Budde (betr. Imhoff).
- 21 Vgl. die Figur des Sol im Rijksmuseum, Amsterdam, (Honnens 1991, Abb. 59) mit der Zeichnung des Sol mit dem Löwen (Privatbesitz, Nürnberg, ehemals Slg. Lubomirski; s. Strauss – wie Anm. 19 – Nr. 1500/36).
- 22 Ausst. Washington 1986, S. 150; s. Müller-Hofstede, J.: Jacques de Backer: Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, in: Wallraf-Richartz-Jahrb., 1973, S. 242, 246; Bückling 1991, Abb. 4
- 23 Müller-Hofstede (wie Anm. 22), S. 229
- 24 Bückling (1991, S. 25) datiert die Negervenüs, die sie Prieur zuschreibt (s. o.), in die zweite Hälfte der 90er Jahre. Die Autorin klärt nicht, wie ein Vorbild von Prieur auf schnellstem Wege aus Paris in das Atelier eines Antwerpener Malers hätte gelangen können. Prieur, der 1611 starb, schuf, wie die Inventare von 1583 und 1611 demonstrieren, Kleinbronzen in größerer Zahl erst in seinem Spätwerk (s. Kat. 233 ff.).
- 25 Pilz 1952
- 26 Müller-Hofstede 1973 (wie Anm. 22), S. 243
- 27 Honnens 1991, S. 70 f.
- 28 Bückling 1991, S. 50 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 195. – Bode 1907–12, Bd. 1, Taf. 83. – Planiscig 1921, S. 496. – Jacob 1972, Nr. 11. – Ausst. Washington 1986, S. 152. – Krahn 1990, S. 1217. – Bückling 1991, S. 34 f., S. 70 f.

## 194 Neptun

NACH EINEM VORBILD AUS DEM UMKREIS VON JOHANN GREGOR VAN DER SCHARDT (?), 2. Hälfte 16. Jahrhundert  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert, Turkelsteyn-Werkstatt

H. 45,8 cm, 42,6 cm (ohne Plinthe)  
Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks. Kalkablagerungen. Mit einer Schraube auf dem bronzenen Sockel befestigt. Unter der Plinthe Gewindebohrung.  
Inv. Nr. Bro 107  
In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 114 der modernen Bronzen: „Neptun. 18 Zoll hoch“ (H 29)

In leichtfüßiger Schrittstellung mit zurückgesetztem rechtem Bein und aufwärts gerichtetem Kopf präsentiert sich die nackte, bärtige Männerfigur. Die Linke ist lässig in die Hüfte gestützt, während die seitlich erhobene Rechte den nicht erhaltenen Dreizack umfaßte. Auf der nahezu quadratischen Terrainplinthe sind einige Grasbüschel angedeutet. Die Kalkablagerungen könnten darauf hindeuten, daß die Bronze einst als Brunnenschmuck diente.

Die Statuette läßt sich aufgrund ihrer Oberflächengestaltung, besonders der strähnigen Haare, als Produkt der Turkelsteyn-Werkstatt bestimmen. Hier entstand auch die Terrainplinthe, wie sie in ähnlicher Form bei anderen Bronzen der Braunschweiger Sammlung vorzufinden ist (vgl. Kat. 120). Die Montage der raumgreifenden Statuette auf der Plinthe ist nicht sehr vorteilhaft, ihr Stand wirkt unsicher.

Auch bei dieser Figur reproduzierte die Turkelsteyn-Werkstatt offenbar ein älteres Vorbild. Eine Neptun-Statuette im Metropolitan Museum in New York gibt die gleiche Komposition wieder, übertrifft das Braunschweiger Exemplar jedoch in den plastischeren und differenzierteren Formen.<sup>1</sup> Die qualitativen Unterschiede zeigen sich besonders in der Kopf- und Haargestaltung. Die New Yorker Statuette, die vielleicht der Urversion entspricht oder ihr zumindest sehr nahe steht, läßt sich jedoch nur schwer künstlerisch einordnen. In ihrer eleganten, graziösen Bewegung erinnert sie an Figuren des Niederländers Johann Gregor van der Schardt, dessen Werk durch seine langjährige Tätigkeit in Italien entscheidend geprägt wurde, doch kann die New Yorker Statuette nicht ihm selbst zugeschrieben werden (zu Schardt s. Kat. 193).<sup>2</sup>

Wahrscheinlich ließ sich der Schöpfer der Neptun-Statuette durch eine berühmte Zeichnung Raffaels inspirieren: Auf einem Blatt in der Albertina in Wien, einer Vorstudie für das Fresko der Schlacht von Ostia in der Stanza dell'Incendio im Vatikan, erscheint in Rückenansicht eine bärtige Männerfigur in idealer Nacktheit, die der Komposition der Bronzestatuette grundsätzlich verwandt ist.<sup>3</sup> Beide





Kat. 194



Male wird die gleiche Schrittstellung gezeigt und die Linke ist auf ähnliche Weise in die Hüfte gestützt. Im Unterschied zur Bronzestatuetten hält die Figur auf der Zeichnung den rechten Arm horizontal ausgestreckt. Das Blatt enthält eine Beischrift Albrecht Dürers, der zu entnehmen ist, daß er die Zeichnung von Raffael erhalten hatte. Sie war offenbar eine Referenz an den nördlich der Alpen beheimateten Malerkollegen, der sich ebenso wie Raffael intensiv mit dem Studium der Proportionen des menschlichen Körpers beschäftigt hatte. Das Werk Raffaels gelangte später in die Sammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff. Hier könnte der bereits genannte Johann Gregor van der Schardt, der das Ehepaar Imhoff in Porträtbüsten darstellte (Skulpturensammlung, Berlin), Kenntnis von der berühmten Zeichnung erhalten haben. Zu den nicht erhaltenen Figuren des großen Silberbrunnens für Maximilian II., an dem Schardt zusammen mit Wenzel Jamnitzer arbeitete, gehörte auch die Figur eines „Neptunus mit den meerrößlein und seinem wagen.“<sup>4</sup>

- 1 Ehemals Sig. R. v. Kaufmann, Aukt. Cassirer/Helbing, Berlin, 4.12.1917, Nr. 228 (als J. Sansovino).
- 2 Vgl. z. B. die verschiedenen Merkur-Versionen, Honnens 1991, S. 76 ff.
- 3 Ausst. Raphael in der Albertina, Wien 1983, Nr. 39
- 4 Bauer/Haupt 1976, S. 82, Nr. 1522. Pechsteins Identifizierung des Neptuns vom Silberbrunnen mit einer Figur auf Nicolas Neufchâtel Porträt des Wenzel Jamnitzer (Ausst. Nürnberg 1985, S. 66, Titelabb. u. Abb. 144, Nr. 772) kann nicht zutreffen, wenn, wie allgemein angenommen, das Bildnis um 1562/63 entstanden ist, denn der Brunnen wurde erst später – um 1568 – in Auftrag gegeben.

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 107

## 195

Atlas mit Weltkugel

SÜDDEUTSCHLAND, um 1600

H. 50,5 cm, 40,2 cm (bis zu den Händen, inkl. der 4,5 cm hohen Plinthe)

Bronze, braune Patina. Kleine Flickstellen, unterhalb der Genitalien ein kleines Loch.

Weltkugel aus Kupfer getrieben. Aus zwei Hälften zusammengesetzt, an der Rückseite ein Scharnier, das ein Öffnen der Kugel ermöglicht.

Das Band mit den Sternzeichen Silber vergoldet. Die Kugel mit einer Schraube auf dem Rücken der Figur befestigt.

Inv. Nr. Bro 113

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 36 der modernen Bronzen: „Atlas welcher die Weltkugel trägt. 21 Zoll hoch“ (H 29)

Die unbedeckte männliche Figur trägt auf ihrem Rücken die Weltkugel, die sie mit den erhobenen Armen fixiert, wobei der bärtige Kopf gesenkt ist. Die Beine der muskulösen Figur sind in Schrittstellung leicht auseinander gesetzt. Auf der unteren Hälfte der Weltkugel erkennt man vorn eine Landschaft mit einer Stadtkulisse. Schräg um die Kugel läuft ein Fries mit den Sternzeichen. Darüber ist der Himmel mit zahlreichen Sternen, in die kleine Löcher eingeschlagen sind, gekennzeichnet, so daß die Kugel als Räuchergefäß verwendet werden konnte.

Darstellungen des Atlas, der die Weltkugel beziehungsweise das Himmelsgewölbe trägt, gehörten zu den bevorzugten Themen der Spätrenaissance-Kleinplastik. Bei der dekorativen Braunschweiger Atlasfigur scheint es sich um eine süddeutsche, um 1600 entstandene Arbeit zu handeln. Die Bronze ist insgesamt fein ausgearbeitet, doch erscheint die Modellierung etwas zurückhaltend. Anatomische Details, wie zum Beispiel die Leistenlinie, aber auch die Finger und die Physiognomie sind hart gekennzeichnet, wobei letzteres allerdings zur Ausdrucksintensität beiträgt. Die plastische Gestaltung, zum Beispiel die scharf herausgearbeiteten Haare, wirft die Frage auf, ob dem Bronzeuß ein Holzmodell zugrunde lag.

Möglicherweise ließ sich der Künstler durch italienische Vorbilder inspirieren. Hierauf könnte die Gestalt der profilierten Plinthe deuten, die ähnlich – allerdings schlichter – bei Bronzen des Antico vorzufinden ist. Für eine Entstehung der Braunschweiger Bronze nördlich der Alpen spricht jedoch nicht zuletzt die Gestaltung der offenbar ursprünglich zugehörigen Weltkugel mit der etwas naiven Landschaftsdarstellung.

Die Figur wurde in der Manufaktur Fürstenberg als Vorbild für eine Porzellanstatuette benutzt.<sup>1</sup>

- 1 Ausst. Münster... 1989, S. 110 f.

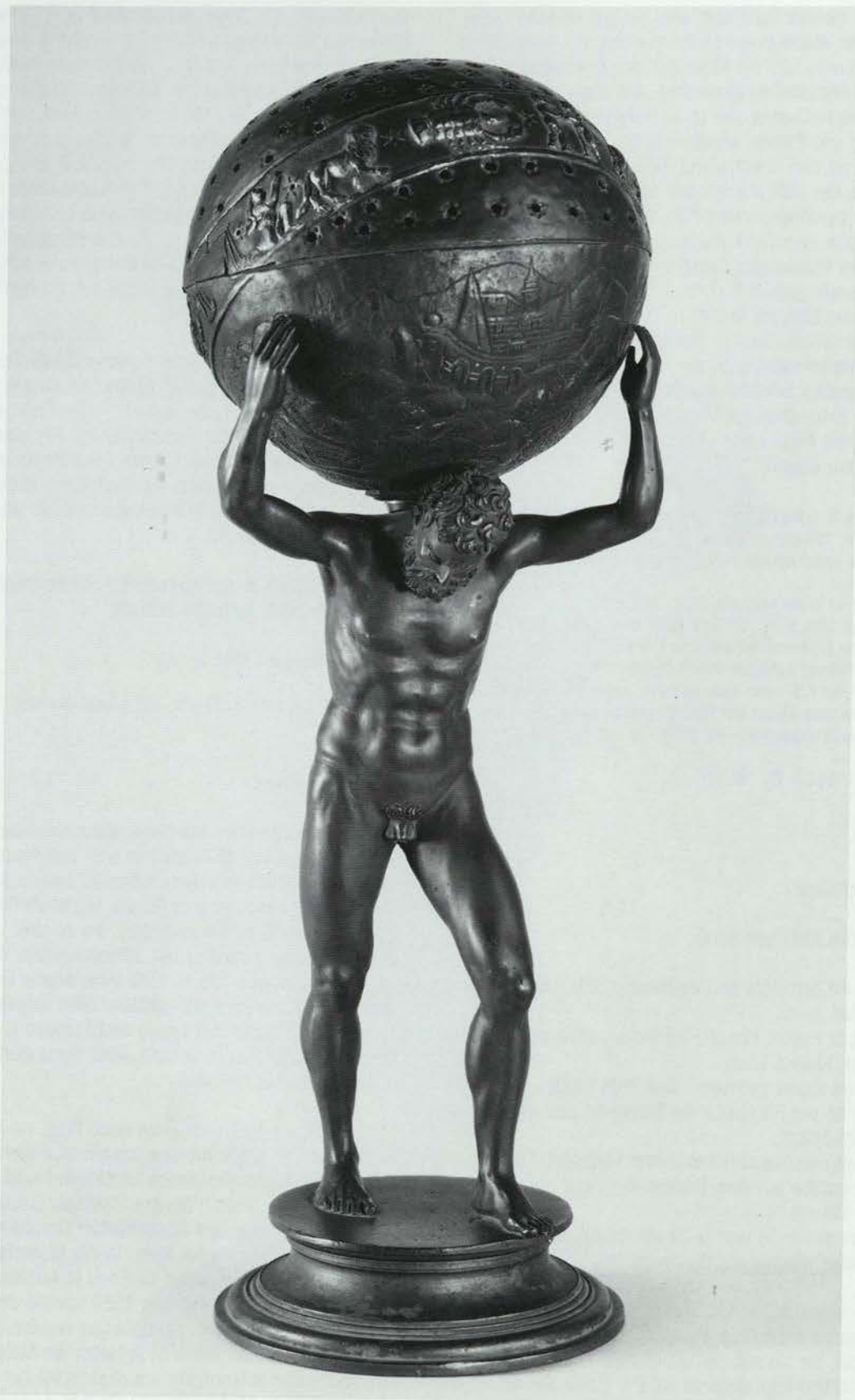
Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 113. – Ausst. Münster... 1989, S. 110 f.

## Adrian de Fries

Um 1545 wurde Fries als Sohn eines Apothekers in Den Haag geboren. Vor 1574 muß er sein Vaterhaus verlassen haben, vermutlich um nach Italien zu ziehen. Mehrere Jahre war er vermutlich in Florenz in der Werkstatt seines Landsmannes Giambologna tätig, wo er aber lediglich 1581 im Zusammenhang mit Silberkruzifixen dokumentiert ist. Möglicherweise ließ er 1585 eine eigene Figurengruppe durch Domenico Portigiani gießen. 1586 arbeitete er in Spanien zusammen mit Leone und Pompeo Leoni.<sup>1</sup> 1588 wurde er Hofbildhauer in Turin, über seine dortige Tätigkeit ist jedoch nichts bekannt.

Vor 1593 kam Adrian de Fries nach Prag, wo er für Kaiser Rudolf II. zwei große Bronzen ausführte: Psyche, getragen von Putten (Nationalmuseum, Stockholm) und Merkur und Psyche (Louvre, Paris). Weitere Plastiken dieser Werkphase geben Kupferstiche des Amsterdamer Graphikers Jan Muller wieder. Nach einer Reise in die Niederlande und nach Italien 1594/95 schuf de Fries in Augsburg zwei monumentale Bronzebrunnen: 1599 konnte der Merkur-, 1602 der Herkules-Brunnen vollendet werden. Während Fries sich in seinen früheren Arbeiten als Meisterschüler Giambolognas präsentierte – zum Beispiel bei der kunstvoll manieristischen Merkur-Psyche-Gruppe –, drückt sich in seinen Augsburger Brunnenfiguren ein neues Stilempfinden aus. Die Bewegungen der Figuren sind natürlicher, lebensvoller, die Modellierung ist weicher, spontaner. Dieser frühbarocke Stil prägt das weitere Schaffen von Adrian de Fries, der in seinem Spätwerk zu noch skizzenhafterer Modellierung gelangte.





Kat. 195



Noch in Augsburg wurde er zum Kammerbildhauer Rudolfs II. ernannt; er kehrte nach Prag zurück, wo er bis zu seinem Lebensende blieb und eine äußerst fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Bis zum Tode Rudolfs II. 1612 arbeitete er vor allem für den Kaiser; er schuf die berühmtesten Porträts von ihm (Büsten von 1603 und 1607 im Kunsthistorischen Museum, Wien), außerdem Reliefs, in denen Rudolf als Türkensieger beziehungsweise Förderer der Künste gefeiert wird (Kunsthistorisches Museum, Wien; Schloß Windsor). Zahlreiche kleine und mittelgroße Bronzen zierten die kaiserliche Kammer. Schon zu Lebzeiten Rudolfs arbeitete Fries auch vereinzelt für andere Auftraggeber, z. B. für den Obersthofmeister des Kaisers, Karl von Liechtenstein, für den er die großen Bronzen 'Christus im Elend' und 'Sebastian' schuf (Samml. Liechtenstein, Vaduz). Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, einen Berater und Freund Rudolfs II., porträtierte er in einer Reiterstatuette (ehemals Herzog Anton Ulrich-Museum, Abb. 1).

Kaiser Matthias, der Nachfolger Rudolfs, übernahm zwar Adrian de Fries als Kammerbildhauer; der Künstler blieb jedoch in Prag zurück, während der Hof nach Wien zog. Da ihn der Kaiser kaum beschäftigte, konnte Fries große Aufträge von auswärts annehmen. Für Fürst Ernst von Schaumburg-Lippe schuf er ab 1613 bis zu dessen Tod 1622 das Taufbecken der Stadtkirche in Bückeburg (1615), das mehrfigurige Grabmonument für den Fürsten im Mausoleum zu Stadthagen, zwei lebensgroße Bronzegruppen für Bückeburg (Skulpturensammlung, Berlin) und weitere Bronzen, darunter wohl auch eine Reduktion der antiken Gruppe des Farnesischen Stiers (Schloßmuseum, Gotha).

1614–1618 entstand im Auftrag des dänischen Königs Christian IV. für Fredriksborg der vielfigurige Neptunsbrunnen. Einen zweiten Neptunsbrunnen mit vier oder fünf begleitenden Bronzegruppen schuf Fries für den Garten des Waldsteinpalais in Prag. Die Figuren von beiden Anlagen wurden von schwedischen Truppen geraubt und fanden im Park von Schloß Drottningholm bei Stockholm eine neue Aufstellung. Die große Neptunfigur für den Waldsteinbrunnen war beim Tod des Künstlers – 1626 – unvollendet, sie wurde von seiner Werkstatt fertiggestellt.

Adrian de Fries war der bedeutendste und erfolgreichste Schüler von Giambologna. Sein Werk zeichnet sich dadurch aus, daß er nicht dem Stil seines Lehrers verhaftet blieb, sondern ihn individuell weiterentwickelte. Vor allem durch seine Augsburger Brunnen beeinflusste der die nachfolgende Bildhauergeneration des Barock. Adrian de Fries war zwar Hofkünstler, blieb jedoch nicht auf den Dienst für einen Herren beschränkt, sondern fand Auftraggeber in verschiedenen Ländern. Er ist somit ein Vorläufer eines international arbeitenden Künstlers und Unternehmers, wie ihn auf ideale Weise bald darauf Peter Paul Rubens repräsentierte.

1 Mulcahy, R.: „A la mayor gloria de Dios y el Rey“. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid 1992, S. 169 ff. (freundlicher Hinweis v. M. Leithe-Jasper)

## 196

### Schlafende Frau

NACH ADRIAN DE FRIES (?), um 1600  
Guß Niederlande, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 19,3 cm, L. 39 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks, 'verputzt'. Kleine Gußfehler (Löcher). Im Innern Gewindevorrichtung angelötet. Auf der Unterseite am Rand viermal eingeschlagen „99“.

Inv. Nr. Bro 135

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 99 der modernen Bronzen: „Eine schlafende Venus“ (H 29)

In entspannter Rückenlage hat sich die unbekleidete Frau auf einem mit Kissen und Decke gepolsterten Lager niedergelassen, das an seiner Stirnseite von einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen geschmückt ist. Mit der erhobenen Rechten umgreift die Schlafende ihren Kopf, um den ein Tuch gewunden ist.

Die Bronze ist keine Replik der berühmten und beliebten liegenden Nympe von Giambologna (s. Kat. 69–70), sondern eine freie Variante, die vielleicht als Pendant zu jener gedacht war. Spiegelbildlich ist hier der rechte – bei Giambologna der linke – Arm um den Kopf gelegt. Sowohl in der Körpermodellierung als auch in der Bewegung wirkt die Frauengestalt viel natürlicher als Giambolognas sich kunstvoll präsentierende Nympe. Mit weichen, malerischen Formen wird eine junge Frau gezeigt, die im Schlaf ganz in sich versunken ist. Trotz der aufreizenden Haltung umgibt sie eine natürliche Unschuld.

Schöpfer des Modells der Braunschweiger Figur muß ein Künstler von Rang gewesen sein, der fähig war, das prägende Vorbild frei zu variieren und das Thema entsprechend einem neuen Stilwillen weiterzuentwickeln. Im Vordergrund steht nicht mehr die kunstvoll ausgeklügelte Komposition des Manierismus, sondern die Sinnlichkeit, Natürlichkeit und Gefühlsintensität des Frühbarock. Das Modell dieser bisher in der Forschung unbeachtet gebliebenen Figur wird hier dem bedeutendsten Giambologna-Schüler, Adrian de Fries, zugeschrieben. Hierbei muß berücksichtigt werden, daß die äußere Erscheinung der Bronze durch die im 19. Jahrhundert erfolgte 'Verputzung' mit der Stahlbürste stark beeinträchtigt ist. Gravierend erscheint andererseits auch die mangelhafte Ausführung des Bronzegusses, der nicht aus der Werkstatt von Adrian de Fries stammen kann (s. u.). Dennoch kommt dieser Bronze ein besonderer Stellenwert zu, denn ein besserer Guß dieser Komposition ist nicht bekannt.

Adrian de Fries hat sich auch anderweitig mit Giambolognas Nympe auseinandergesetzt: Sein Relief 'Bacchus findet die schlafende Ariadne' im Rijksmuseum, Amsterdam (Abb.)<sup>1</sup>, zeigt eine liegende nackte Frauenfigur,



deren Bewegung das Vorbild zitiert. Noch näher steht der Gestalt der Ariadne jedoch die Braunschweiger Bronze: das Tuch um den Kopf, der träumerische Gesichtsausdruck mit den geschlossenen Augen und dem geöffneten Mund, vor allem aber die Freiheit in der Bewegung, kennzeichnen beide Frauengestalten. Auch in den Details der Körpergestaltung überwiegen die Gemeinsamkeiten: die muskulösen Arme, die Grübchen auf dem Handrücken, die straffen kleinen Brüste mit den großen Brustwarzen, der plastisch vortretende Bauch und die abgesetzte Schamzone. Ganz ähnlich sind außerdem Decke und Kissen der jeweiligen Lagerstätte dargestellt. Wie eng die Ariadne vom Relief und die Braunschweiger Bronze verwandt sind, zeigt sich im Vergleich mit einer Liegenden Nymphe im Bayerischen Nationalmuseum, München, die von Hans Weihrauch Adrian de Fries zugeschrieben wurde<sup>2</sup>, jedoch die angeführten Charakteristika nicht aufweist.

Gleichsam als Signatur von Adrian de Fries könnte man bei der Braunschweiger Bronze die Adlerfigur werten, die das Lager der jungen Frau wie eine Kariatyde stützt – eine ganz ungewöhnliche Idee! Vergleichbar ist die Verwendung des Adlers bei der großen Porträtbüste Rudolfs II. von 1603 (Kunsthistorisches Museum, Wien)<sup>3</sup>, der zusammen mit kauern den Karyatiden den Brustpanzer der Büste stützt. Wie dort Menschenarme den Adler überschneiden, überlappt bei der Braunschweiger Bronze das Bettuch die

Schwinge des Vogels; beide Male wird somit das unrealistische Nebeneinander von Mensch und Raubvogel pointiert herausgestellt.

Die Zusammenhänge lassen den Schluß zu, daß Adrian de Fries eine Figur der liegenden Frau für Rudolf II. geschaffen haben könnte. Eine verschollene, aber im Inventar der Sammlung des Kaisers aufgeführte Bronze, „ein nackt schlaffendt weiblin uff einem bett“<sup>4</sup>, ist bisher immer mit der Nymphe von Giambologna in Verbindung gebracht worden, doch wäre auch eine entsprechende Figur von Adrian de Fries denkbar. Schließlich könnte für die Zuschreibung der Schlafenden Frau sprechen, daß Adrian de Fries vermutlich einen der Satyrn, die Giambolognas Nymphe zugeordnet sind, modelliert hat: eine einzelne, sehr malerische Bronze im Grünen Gewölbe, Dresden. Raumschüssel postuliert mit überzeugenden Argumenten, daß die Kombination von Nymphe und Satyr nicht auf Giambologna selbst, sondern auf Fries zurückgehen könnte.<sup>5</sup>

Der Adler könnte als Personifizierung Jupiters<sup>6</sup> interpretiert werden und würde somit auf die Abenteuer des Göttervaters verweisen. Ob es sich bei der Frauengestalt um eine Nymphe, um Ariadne, Venus, eine Geliebte Jupiters oder um ein beliebiges junges Mädchen handelt, ist nicht zu klären.



Kat. 196





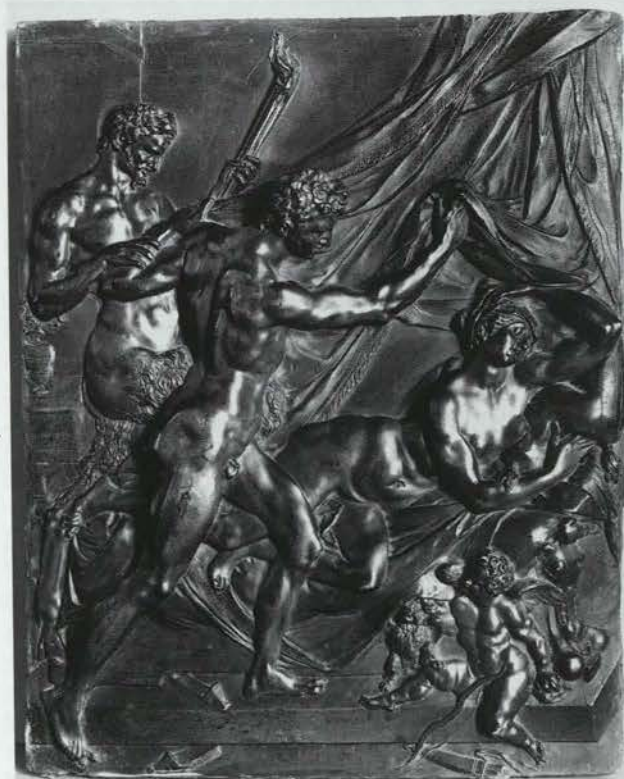
Kat. 196

Die schlechte Gußqualität und vor allem die undifferenzierte Nachbearbeitung, die auf die Präzisierung der Formen durch Ziselierung fast völlig verzichtet und mehrfach die Vorlage mißverst<sup>7</sup>, reduzieren die Wirkung dieser Plastik erheblich. Die meisterhafte Komposition und subtile Modellierung, die die Vorlage ausgezeichnet haben muß – wofür zum Beispiel die fein bewegten Hände zeugen –, läßt sich am Braunschweiger Guß nur andeutungsweise erkennen. Von fremder Hand wurde hier wohl ein Modell von Adrian de Fries nachgegossen, die Vorlage in Ton oder eher noch in Wachs war vermutlich leicht beschädigt, womit sich zum Beispiel der deformierte rechte Fuß erklären ließe.

In der Modellierung und der Faktur steht die Liegende der Sitzenden Nymphe in der Braunschweiger Sammlung (Kat. 197), die ebenfalls auf einen Entwurf von Adrian de Fries zurückgehen dürfte, nahe. Charakteristisch ist für beide Bronzen die feine Strichelung der Haare, beziehungsweise des Adlergefieders, die im Guß angedeutet ist, jedoch nicht durch nachträgliches Ziselieren betont wurde. Wahrscheinlich entstanden beide Frauenfiguren in der gleichen, wohl niederländischen Werkstatt, die in den Besitz von Modellen von Adrian de Fries gekommen war.

- 1 Ausst. Essen 1988, Nr. 540
- 2 Volk 1974, Nr. 36
- 3 Larsson 1967, Abb. 67, 68
- 4 Bauer/Haupt 1976, S. 99, Nr. 1876
- 5 Persönliche Mitteilung, Publikation in Vorbereitung.
- 6 Jupiter erscheint am Sockel der Bildnisbüste Rudolfs II. von 1603 neben dem Adler (Larsson 1967, S. 37).
- 7 Z. B. sind die unter den geschlossenen Lidern plastisch hervortretenden Augäpfel (wie im Ariadne-Relief) nicht erkannt worden: die Bronze weist Augenschlitze mit dicken Tränensäcken auf.

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 135



Zu Kat. 196. A. de Fries, Bacchus findet Ariadne, Bronze Rijksmuseum, Amsterdam (Foto Rijksmuseum, Amsterdam)



Kat. 196, Detail





Kat. 197



NACH ADRIAN DE FRIES, um 1600  
Guß Niederlande, 2. Viertel 17. Jahrhundert

H. 44,8 cm, 40,3 cm (ohne Sockel)

Bronze, braune Patina mit Resten braunen Lacks. Bronze-sockel getrennt gegossen. Figur mit Schraubgewinde und kleinem Stift auf dem Sockel befestigt.

Inv. Nr. Bro 93

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 44 der modernen Bronzen: „Eine sitzende Venus“ (H 29)

Eine junge nackte Frau sitzt auf einem runden Sockel und greift mit der rechten Hand zum linken Fuß, der auf dem Knie des rechten Beines aufgestützt ist. Der linke Arm ist zurückgenommen, in der Hand befindet sich ein Tuch (?). Das Haar ist kunstvoll frisiert und mit einem Diadem geschmückt; je ein Zopf fällt über den Rücken und den rechten Oberarm.

Die Bronzefigur ist wiederholt mit Adrian de Fries in Verbindung gebracht worden, diese Zuschreibung hat jedoch nicht nur Zustimmung gefunden.<sup>1</sup> Zur Klärung der Autorschaft muß zuerst konstatiert werden, daß es sich bei der Braunschweiger Bronze nicht um einen autographen Guß handeln kann. Die Komposition ist in sich nicht stimmig. Der Sockel, der, obwohl getrennt gegossen, mit der Figur gleichzeitig entstanden ist, paßt in seiner Höhe und Form nicht zur Statuette: der 'schwebende' rechte Fuß müßte aufgesetzt sein, die Haltung des linken Armes wäre logischer, wenn sich die Hand aufstützen könnte; was sie hält, ist nicht genau zu erkennen (vermutlich ein Tuch). Diese Unstimmigkeiten, die auch die Replik im Grünen Gewölbe, Dresden, charakterisieren sind bei zwei anderen Exemplaren vermieden. Bei dem Bleiguß im Victoria and Albert Museum, London, sitzt die junge Frau auf einer niedrigen Bank, der rechte Fuß steht auf der Plinthe, die linke Hand berührt die Rückenlehne. Allerdings ist kaum vorstellbar, daß zu der anmutigen rundansichtigen Nymphenfigur ursprünglich eine so sperrige Bank gehört haben könnte. Bei einer Variante in Marmor sitzt die junge Frau auf einem Felsen; auch hier handelt es sich wohl nicht um die Originalkomposition, denn das Tuch, das von der linken Hand ausgehend die Scham verhüllt, kann nur eine spätere Hinzufügung sein.<sup>2</sup> Im übrigen wären weder Blei, noch Stein Materialien, in denen man sich das Original der Sitzenden Frau vorstellen könnte; es handelt sich hier um spätere Repliken, die immerhin belegen, daß man dem Vorbild Bedeutung zumaß.

Der Vergleich der verschiedenen Sockellösungen legt im Grunde nahe, daß der Prototyp keinen Sockel besessen haben dürfte und es deshalb nachträglich zu verschiedenen Ergänzungen kam. Die Dresdener Nymphe unterscheidet sich von der Braunschweiger Version darin, daß sie nicht auf einem Bronze-, sondern auf einem Steinsockel sitzt, der jedoch in seiner Höhe und Form engstens mit dem Bronzesockel verwandt ist. Kleine Unterschiede in den Profilen schließen zwar aus, daß die Bronzefassung ein Abguß des Steinsockels ist, doch können die beiden Versionen nicht unabhängig voneinander entstanden sein.



Kat. 197

Die Faktur der beiden Bronzen legt nahe, daß sie aus der gleichen Gießwerkstatt stammen. Während die Körperoberflächen durchgehend geglättet sind, wobei die summarische Bearbeitung mit einem Schaber eine Streifenstruktur hinterließ, sind die Haare locker, aber unsystematisch strukturiert, mal fein gestrichelt, mal roh belassen. Aus der gleichen Gießwerkstatt dürfte auch die Braunschweiger Bronze einer Schlafenden Frau stammen (Kat. 196), die wohl auch auf eine Erfindung von Adrian de Fries zurückgeht.

Da davon auszugehen ist, daß ein authentischer Guß der Nymphe nicht überliefert ist, sollte man der Faktur der Bronze und auch manchen Details, wie der im Vergleich mit Frauenfiguren von Fries zu langen, spitzen Nase und dem kurzen Pallium, keinen zu großen Stellenwert einräumen. Gewichtiger erscheint dagegen, daß die junge Frau in ihrer natürlichen Anmut sowie in der Freiheit und Eleganz ihrer Bewegung am ehesten mit den Badenden Frauen am Augsburger Herkulesbrunnen von Adrian de Fries zu vergleichen ist.<sup>3</sup> Vielleicht handelt es sich bei der Kleinbronze um ein Modell für eine der Brunnenfiguren, was erklären würde, weshalb der Sockel fehlte.

Das Thema der jungen Frau beim Bade ist charakteristisch für das Frühwerk Giambolognas. Obwohl für ihn die Toilette der Venus der Ausgangspunkt gewesen war, ging es ihm weniger um die Verkörperung mythologischer oder



allegorischer Themen als um die freie Wiedergabe des menschlichen Körpers in Bewegung. Die Nymphen von Adrian de Fries wirken im Vergleich natürlicher als die Badenden von Giambologna. Zwar entspricht die glatte Körperoberfläche der Braunschweiger Bronze nicht ganz der weichen, malerischen Modellierung der autographen Bronzen von Fries, dennoch läßt die anmutig bewegte Frauengestalt den Reiz der Schöpfungen des großen Künstlers erahnen.

- 1 Larsson (1967, S. 30) lehnt sie ab.
- 2 Ehem. Slg. Paul Wallraf, Aukt. Sotheby's, London, 8. 12. 1983, Nr. 276; eine weitere Marmorreplik befindet sich in der National Gallery, London.
- 3 Larssons Argumentation (1967, S. 30), daß die Figur mehr mit einer (halbbekleideten) antiken Marmorstatue zu tun habe als mit den Augsburger Nymphen, überzeugt nicht.

Literatur: Riegel 1887, S. 261, Nr. 93. – Scherer 1919, S. 109 f. – Brinckmann 1921, S. 160. – Brinckmann 1923, S. 38, Abb. 92, 93. – Strohmeyer 1947/48, Nr. 109. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. K 66. – Ausst. Amsterdam 1955, Nr. 385. – Müller 1963, S. 17, Abb. S. 81. – Weihrauch 1967, S. 356 f. – Larsson 1967, S. 30, Abb. 61. – Klessmann 1973, Abb. 29. – Ausst. Lübeck... 1976, S. 27 f. – Klessmann 1977, S. 72. – List 1983, S. 158 f.

## Hans Reichle

Reichle muß um 1565–70 in Schongau geboren sein, vermutlich als Sohn des Bildhauers und Tischlers Paul Reichle, der wohl auch sein erster Lehrer war. 1588 ist der junge Bildhauer in der Florentiner Werkstatt Giambognas nachweisbar; er war an der Festdekoration für die Hochzeit von Ferdinando de' Medici mit Christina von Lothringen beteiligt. Mehrfach ist seine Anwesenheit in Florenz dokumentiert (als 'Giovanni Tedesco', 'Gio. Toudesch', 'Ansirecelle', bzw. 'Ansirevelle'). 1593 assistierte er beim Guß und der Errichtung von Giambognas Reiterstatue Cosimos I.

1595 kam Reichle nach München, wo er als Ergänzung zum großen Kruzifixus Giambognas, das 1594 als Geschenk von Ferdinando de' Medici nach München gelangt war, eine kniende Magdalena ausführte (St. Michael, München, ursprünglich Teil des geplanten Grabmals für Herzog Wilhelm V.). Von 1596–1600 wirkte Reichle in Brixen, wo er im Auftrag des Kardinals Andreas von Österreich mit der Ausführung einer Habsburger Ahnengalerie von 44 unterlebensgroßen Terrakotten begann, die er jedoch erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Brixen vollenden konnte. 37 Statuen sind erhalten; verloren sind Reichles Terrakottfiguren für den Hochaltar des Doms in Brixen.

Während eines kurzen Aufenthaltes in Florenz 1601/2 entstand das Relief mit der Geburt Christi für die Domtür von Pisa. 1602–7 arbeitete Reichle in Augsburg, wo er neben Terrakotten (Kreuzaltar für den Dom – zerstört, Zyklus alttestamentarischer Figuren für St. Ulrich und Afra – bis auf drei Büsten im Maximiliansmuseum zerstört) seine Hauptwerke in Bronze schuf: die St. Michaelsgruppe am Zeughaus, den Kreuzaltar in St. Ulrich und Afra und den Adler für das Siegelhaus (Maximiliansmuseum).

1607 kehrte Reichle nach Brixen zurück, wo er, abgesehen von Reisen nach Augsburg und Italien, bis zu seinem Tode 1642 blieb. Eine 1614 vereinbarte Anstellung durch den dänischen König Christian IV. trat Reichle schließlich nicht an. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens entstanden kaum noch Bildhauerarbeiten; erwähnenswert ist ein Relief mit der Kreuzabnahme in der Stadtkirche von Bruneck.

Hans Reichle, einer der nordalpinen Giambologna-Schüler, der früh mit seinen Bronzen in München und Augsburg große Erfolge hatte, konnte jedoch seine 'Karriere' nicht mit gleicher Intensität weiterführen. Der Weg vom Manierismus zum Barock, auf den er vorauswies, sollte in Augsburg von dem früh verstorbenen Georg Petel weitergeführt werden.

Literatur: Peltzer 1930. – Kriegbaum 1931. – Weihrauch 1967, S. 333 f. – Ausst. Augsburg 1980, S. 198 ff. – Diemer 1980. – Bruhn 1981

## 198

### Der Evangelist Johannes

HANS REICHLER (?), Anfang 17. Jahrhundert

H. 47,5 cm

Bronze, dunkelbraune Lackpatina, an wenigen Stellen braune Naturpatina. Mehrere kleine Löcher (Gußfehler) an der Rückseite. Beschädigung an der Plinthe, vermutl. schon am Modell.

Inv. Nr. Bro 105

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 21 der modernen Bronzen: „Der Evangelist St. Johannes 19 1/2 Zoll“ (H 29)

Der Evangelist ist mit einem kurzen, gegürteten Rock und einem langen, schweren Mantel bekleidet. In der Rechten hält er ein aufgeschlagenes Buch, mit der Linken rafft er das Manteltuch. Der rechte, vorgestellte Fuß berührt nur mit der Spitze den Boden, die Beine sind mit hohen Stiefeln bekleidet, die die Zehen frei lassen.

Außer dem Buch, das die Figur als Evangelisten kennzeichnet, gibt es kein weiteres Attribut. Traditionell wird jedoch von den Evangelisten nur Johannes als junger, bartloser Mann dargestellt.

Die Figur setzt die Kenntnis der Evangelisten-Statuetten von Giambologna-Susini (Kat. 53–56) voraus; sowohl in der Komposition als auch in der Detailbearbeitung zeigen sich Gemeinsamkeiten mit Werken Giambognas, zum Beispiel bei den Händen mit ihrer differenziert gezielten Bewegung und den für Giambologna typischen nahezu rechteckigen Fingernägeln. Insgesamt jedoch unterscheidet sich die Evangelistenfigur von den Vorbildern; stilistisch nähert sie sich dem Barock an.

1972 wurde die Figur erstmals veröffentlicht und als florentinisches Werk, möglicherweise von Domenico Poggini (1520–90) eingestuft.<sup>1</sup> Der ungewöhnlich schwere, jedoch sorgsam ausgeführte Guß ist wohl eher in Süddeutschland entstanden als Werk eines in Italien geschulten Nordländers. Am nächsten steht die Statuette Arbeiten von Hans





Kat. 198



Reichle, der 1588–1591 als Mitarbeiter im Atelier von Giambologna sich dessen Stil aneignete und später weiterentwickelte. Zwar ist sein gesichertes Schaffen qualitativ und stilistisch überraschend uneinheitlich<sup>2</sup>, doch lassen sich einige charakteristische Eigenheiten in seinen verschiedenen Werkgruppen verfolgen.

Immer wieder weisen Reichles Figuren lange, zylinderförmige Hälse mit kleinen, langgestreckten Köpfen auf.<sup>3</sup> Auffallend ist stets die stark betonte Stirn, deren Übergang zur langen geraden Nase manchmal recht unorganisch erscheint.<sup>4</sup> Obwohl Reichles Modellierung bei Körperformen und Gewanddraperien im Vergleich mit Giambognas Werken großzügiger, weniger detailliert ist, stellt er häufig Stoffmuster und -texturen dar, zum Beispiel bei seinem Brixener Habsburger-Zyklus oder seinen Magdalenen-Statuen (St. Michael, München und St. Ulrich und Afra, Augsburg). Bei der Braunschweiger Johannes-Statuette ist der Rock mit Sternen verziert, die Schmuckformen am



Kat. 198, Detail



Kat. 198

Halsausschnitt weisen eine feine Punktstruktur auf; diese Muster sind in das für den Guß bestimmte WachsmodeLL eingezeichnet worden.

Der Typ des jugendlichen Mannes mit nach oben züngelndem, kräftigem Lockenhaar läßt sich in Reichles Werk am besten mit der Gestalt des Grafen Sigibertus in Brixen vergleichen, aber auch mit dem mächtigen Kopf des Augsburger Michael (vgl. Kat. 199).<sup>5</sup> Der üppig sich bauschende Mantel mit seinen schweren, nicht immer logisch erscheinenden Faltenformationen erinnert an die monumentalen Gestalten der Maria und des Apostels Johannes vom Kreuzaltar in St. Ulrich und Afra.<sup>6</sup> Die großen Augsburger Bronzen – neben dem Kreuzaltar die Michaelsgruppe vom Zeughaus – stellen den Höhepunkt im Schaffen Reichles dar. Während seines Augsburger Aufenthaltes dürfte auch die Braunschweiger Bronze entstanden sein, die für eine Kleinbronze eine überraschend starke Plastizität aufweist. Sie könnte ursprünglich ein Modell für eine – nicht ausgeführte – Großplastik gewesen sein. Die relativ flache Rückseite spricht für eine Nischenfigur.

Die Johannes-Statuette ist eines der schönsten Werke der Braunschweiger Bronzensammlung. Mit geistvoll gespanntem Gesichtsausdruck tritt der jugendliche Evangelist leichtfüßig, aber wegen der mächtigen Drapierungen würdevoll vor den Betrachter. In der Hand hält er das Buch, in das er seine Botschaft niedergeschrieben hat.



Die vorzügliche Bronzearbeit, bei der sich Plastizität, Detailreichtum und zusammenfassende Stilisierung die Waage halten, verstärkt die unmittelbare Wirkung der Gestalt, von der kein zweiter Guß bekannt ist.

1 Jacob 1972, Nr. 23

2 Abgesehen wird hier von u. E. nicht überzeugenden Zuschreibungen kleinplastischer Arbeiten, wie die Allegorie des Frühlings im Grünen Gewölbe, Dresden, oder einer Quellnymphe im Louvre, Paris, deren mehrstufige Plinthe für eine Bronze des 16. Jahrhunderts schlecht vorstellbar ist (Weihrauch 1967, Abb. 406, 407).

3 Vgl. Kriegbaum 1931, Abb. 203, 248, 256 usw.

4 Vgl. ebd., Abb. 211, 248, 257–259

5 Ebd., Abb. 211, 248.

6 Ebd., Taf. XXI

Literatur: Riegel 1887, S. 262, Nr. 105. – Jacob 1972, Nr. 23

## 199

### Michaels Sieg über den Satan

NACH HANS REICHLE, Großbronze 1603–1607  
Guß Niederlande, Caspar von Turkelsteyn, 1647

H. 80,1 cm, 67,7 cm (bis zum Kopf)

Bronze, grünbraune Patina, Reste dünnen braunen Lacks. Flügel separat gegossen, mit je einer Schraube befestigt. Flügel des Teufels angenietet. Finger der rechten und linken Hand teilweise ergänzt bzw. repariert. Flammenschwert nicht erhalten (moderne Ergänzung, nicht abgebildet). Gewindebohrung auf der Rückseite an der Draperie. Mit Tinte Inventarnummer 200 und rotes Dreieck an der Rückseite des Sockels.

Signatur auf der Rückseite des Sockels: C. V. TS. 1-6-4-7  
Inv. Nr. Bro 200

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 9 der modernen Bronzen: „Der Streit des Engels Michaels mit dem Teufel. Eine Gruppe 2 Fuß 10 Z. hoch“ (H 29)

Der Erzengel Michael in Rüstung und mit ausgebreiteten Flügeln tritt mit dem linken Bein auf den unter ihm liegenden Teufel. Das rechte Bein ist erhoben und zur Seite gespreizt, die Linke zeigt zur Seite, die Rechte nach oben, sie hielt ursprünglich ein Flammenschwert. Der nackte Satan, den kleine Flügel, spitze Ohren, struppige Haare, Krallen als Finger- und Zehennägel und spitze Brustwarzen charakterisieren, stürzt nieder. Arme und Beine sind ausgestreckt beziehungsweise abgewinkelt, das Gesicht ist vor Schmerz verzerrt. Die kunstvoll aufgebaute Gruppe erhebt sich über einem aufwendigen Sockel, dessen oberer Teil, der volutenförmig ausschwingt, von freistehenden Voluten getragen wird. Der obere Teil des Sockels wird an seiner Vorderseite von einem zarten und einem sehr kräftigen Feston geschmückt.

Die alttestamentarische Engelsgestalt Michael gilt als Anführer der himmlischen Heerscharen im Kampf gegen den Satan. Er wird mit Schwert und Lanze dargestellt, oft auch im direkten Kampf mit Luzifer.

Die Bronze ist eine verkleinerte Nachbildung der Michaels-

gruppe von Hans Reichle am Augsburger Zeughaus, die zwischen 1603 und 1607 ausgeführt wurde.<sup>1</sup> Anders als bei der Michaelsgruppe Hubert Gerhards an der Fassade der Michaelskirche in München<sup>2</sup> wird nicht – wie meist üblich – der Kampf des Engels über den Satan, sondern der Triumph nach dem Kampf gezeigt. In ihrer Monumentalität und plastischen Kraft ließ sich Reichles Gruppe nicht mehr in eine Nische einfügen wie Gerhards Großbronze, sie dominiert die gesamte Fassade.

Der verkleinerten Replik von Turkelsteyn fehlt die Kraft und Plastizität des Originals. Statt der kräftigen Engelsfigur mit breitem Rumpf, geradezu hypertrophierten Waden und dem mächtigen Haupt mit üppig lodernden Haarsträhnen zeigt Turkelsteyn einen eleganten schlanken Jüngling mit langgestrecktem Kopf. Diese Umdeutung des Vorbildes kann nicht durch den Kupferstich von Lukas Kilian nach Matthias Kager angeregt sein, da der Erzengel dort noch muskulöser als beim Original dargestellt ist.<sup>3</sup> Lediglich der längliche Kopf mit den zarteren Locken und ein kleines Detail, die in der Luft flatternde Draperie am linken Oberarm, die Stich und Kleinbronze aufweisen, während sie beim Original fehlt, könnten darauf hinweisen, daß die Graphik nicht ganz unberücksichtigt blieb.

Im Motivischen hält sich Turkelsteins Bronze relativ eng an das Vorbild, variiert leicht die Drapierung und verändert die Position des Teufels, der bei der kleinen Freiplastik tiefer räumlicher angeordnet sein konnte als bei der originalen Fassadenkomposition. Aus den Formen des Sockels der Monumentalgruppe wurde die aufwendigere zweiteilige Sockelformation entwickelt.

Scherer gelang es, das Monogramm C. V. TS. aufzulösen: Caspar von Turkelsteyn<sup>4</sup>; dieser ist jedoch nicht als Bildhauer, sondern als Gießer bekannt. Im 17. Jahrhundert war bei der Herstellung von Bronzefiguren die Arbeitsteilung üblich, Modelleur und Gießer waren in der Regel nicht identisch. Somit kann angenommen werden, daß das Modell zur verkleinerten Michaelsgruppe nicht von Turkelsteyn selbst stammte. Außer der Braunschweiger Bronze ist keine plastische Nachbildung der Michaelsgruppe von Reichle bekannt, es handelte sich also nicht um eine Komposition, die – wie die meisten Vorlagen der Turkelsteyn-Werkstatt – weit verbreitet war. Die vermutliche Herkunft des Gießers aus Augsburg könnte dafür sprechen, daß er zu Künstlern seiner Geburtsstadt Beziehungen hatte. Es ist eher vorstellbar, daß das Modell für die Gruppe in Augsburg entstanden ist als in den Niederlanden. Vielleicht war die Gußvorlage nicht direkt vor dem Guß 1647 entstanden, sondern schon im frühen 17. Jahrhundert. Auffallend ist, daß der frühbarocke Stil von Reichles Gruppe nicht weiter – sondern zu einer eher manieristischen Komposition 'zurückentwickelt' wurde. Dies zeigt sich deutlich im Vergleich mit einer freien barocken Version des Themas, einer Lindenholzgruppe in der Berliner Skulpturensammlung.<sup>5</sup>

Den ambitionierten und höchst dekorativen Bronzeguß der Michaelsgruppe nach Reichle dürfte Turkelsteyn als eines seiner Meisterwerke angesehen haben, das er deshalb signierte und datierte. Der Bronze lassen sich in der Braunschweiger Sammlung zahlreiche andere Güsse an die Seite stellen, die in der Faktur, vor allem aber in der





Kat. 199



Detailgestaltung, verwandt sind und deshalb hier der Turkelsteyn-Werkstatt zugeordnet werden.

- 1 Kriegbaum 1931, Abb. 247 ff.
- 2 Brinckmann 1923, Abb. 22
- 3 Ausst. Augsburg 1980, Nr. 219
- 4 Scherer 1919, Abb. 2, S. 112 f.
- 5 Fischer 1988, Abb. 99

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 200. – Scherer 1919, S. 112 f., Abb. 2 – Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Turkelsteyn. – Weihrauch 1967, S. 379, 484. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 146, Abb. 46. – Ausst. Lübeck... 1976, S. 26. – Krahn 1990, S. 1215 f.



Kat. 199, Detail

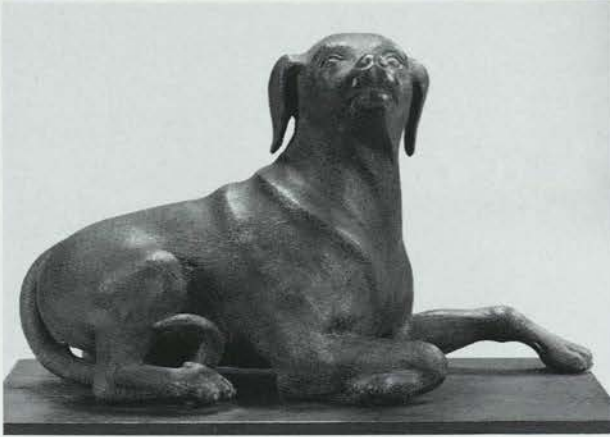


Kat. 199, Rückseite



Kat. 199, Signatur





Kat. 200

## 200–201

Zwei liegende Hunde

AUGSBURG, um 1600

## 200

Liegender Hund, Bracke

H. 13,9 cm, L. 22,7 cm  
Bronze, hellbraune Patina. Schweif angesetzt. Unterseite offen.

Inv. Nr. Bro 311

## 201

Liegender Hund, Bologneser

H. 11,7 cm, L. 21 cm  
Bronze, braune Patina. Unterseite offen.  
Inv. Nr. Bro 313

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 68 und 78 der modernen Bronzen: „Ein Hund der auf einem hölzernen Küssen ruhet“ – „Ein Hund der auf einem hölzernen Küssen schläft“ (H 29)

Der Bracke mit kurzem Fell und das langhaarige Bologneserhündchen sind spiegelbildlich aufeinander bezogene Pendants. Spannungsvoll sehen beide Hunde nach oben, ein Vorderbein ist jeweils ausgestreckt, das andere angewinkelt.

Die Identifizierung der beiden Bronzen mit den Angaben im Inventar ist nicht ganz eindeutig, da keiner der Hunde schlafend, ja nicht einmal ruhend dargestellt ist. Die im Inventar erwähnten Sockel in Kissenform sind nicht erhalten. Beide Bronzen dürften 1647 von dem Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofer erworben worden sein: „ein schönes auf eim küssen ligendes langhaariges hündlin, der Bologneser hündlen art, welches a.o 1590 in



Kat. 201

der Tyber zue Rom gefunden worden“; knapper ist die zweite Figur beschrieben: „Mettalliner hund bracken art.“<sup>1</sup>

Beide Figuren überzeugen durch ihre lebensvolle Modellierung, die deutliche Charakterisierung der unterschiedlichen Rassen und die feine, goldschmiedehafte Oberflächenstruktur. Das Fell des Bracken ist gänzlich in fein gestrichelter Ziselierung nachgearbeitet.

Der Typ des liegenden Bracken ist in verschiedenen kleineren Varianten in Bronze und Silber bekannt, die in der Haltung der Beine übereinstimmen, in der Wendung des Kopfes und der Bewegung des Schwanzes leicht differieren. Eine als Trinkgefäß gearbeitete Silberfigur stammt entweder von Elias Zorer oder von Zacharias Flicker, zwei um 1600 in Augsburg tätigen Goldschmieden.<sup>2</sup> Mehrfach wurde ein solcher liegender Hund als Bekrönung einer Uhr verwendet, wobei sich seine Augen, manchmal auch den Unterkiefer, bewegen konnten<sup>3</sup>; ein solches Beispiel ist in der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums vorhanden.<sup>4</sup>

1 Gobiet 1984, S. 847

2 Ausst. München 1980, S. 268 f.

3 Ebd.

4 Lessmann 1986, S. 207

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 202–203

Zwei Löwen

AUGSBURG, um 1600

## 202

Löwe mit erhobener rechter Tatze

H. 10,9 cm, L. 11,2 cm  
Bronze, braune Patina. Aufkleber mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts am vorderen Plinthenrand: Nro. 30.  
Inv. Nr. Bro 303





Kat. 202-203



## 203

Löwe mit erhobener linker Tatze

H. 11 cm, L. 11,2 cm

Bronze, braune Patina. Aufkleber mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts am vorderen Plinthenrand: Nro. 31. Inv. Nr. Bro 304

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 30 u. 31 der modernen Bronzen: „Zwey Löwen“ (H 29)

Beide Löwen sitzen auf rechteckigen Plinthen; spiegelbildlich aufeinander abgestimmt erheben sie entweder die rechte oder linke Vordertatze. Die mächtigen Köpfe mit leicht geöffneten Mäulern, die Zähne und Zunge erkennen lassen, sind nach oben gewendet.

Die recht schweren Güsse wurden sorgfältig ziseliert; das Fell wird durch feine Strichelung charakterisiert. Diese Art der Ziselierung kommt bei Augsburger Goldschmiedearbeiten und Bronzen um 1600 vor, wie zum Beispiel bei dem liegenden Bracken der Braunschweiger Sammlung (Kat. 200).

Die Haltung der beiden Löwen könnte sich dadurch erklären, daß sie einen Gegenstand, zum Beispiel ein Wappen oder eine kleine Uhr, halten sollten.<sup>1</sup> Allerdings gibt bei dem Braunschweiger Bronzenpaar keine Spuren, die auf eine solche Verwendung schließen lassen. Gegenüber den vor 1600 entstandenen Augsburger Tierfiguren, die vor allem vom Brunnen in Hessen stammen (Kat. 167–181), zeigt das Löwenpaar schon fast frühbarocke Stilelemente.

<sup>1</sup> Ausst. München 1980, Nr. 83–90; Petrasch 1976, Nr. 237

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 204



Kat. 205

## 204–205

Zwei Adler

SÜDDEUTSCH, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

### 204

Adler, nach links blickend

H. 10,4 cm, Br. 18,3 cm

Bronze, braune Patina. Mitgegossener Zapfen unter der Basis. Auf dem linken Flügel Aufkleber mit der Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 85.

Inv. Nr. Bro 314

In den Inventaren H 18 und 29 als Nr. 85 der modernen Bronzen: „Ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln“ (H 29)

### 205

Adler, nach rechts blickend

H. 10,6 cm, Br. 17,8 cm

Bronze, braune Patina. Mitgegossener Zapfen unter der Basis. Auf dem linken Flügel Aufkleber mit der Inventar-

nummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 89.

Inv. Nr. Bro 315

In den Inventaren H 18 und 29 als Nr. 89 der modernen Bronzen: „Ein Adler“ (H 29)

Beide Adler haben die Flügel ausgebreitet. Kopf und Schwanz der Pendants sind entweder weit nach links oder nach rechts gewendet.

Die sehr flächige Komposition, die relativ glatten Rückseiten, wie auch die ornamentalen Plinthen über Zapfen machen deutlich, daß die Figuren als Appliken dienen sollten. Den relativ dünnen Bronzegüssen, die kaum überarbeitet wurden, lagen spontan modellierte Wachsmodele zugrunde.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



SÜDDEUTSCHLAND, frühes 17. Jahrhundert

H. 24,2 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack, darüber moderner Wachsfilmüberzug. Figur und Adler separat gegossen, zusammengestiftet. Gußfehler am Nacken und Kopf Jupiters und unterhalb des linken Unterschenkels mit Blei ausgefüllt. Der rechte, ehemals abgebrochene Fuß Jupiters wieder angesetzt. Das Attribut in der Rechten Jupiters nicht erhalten.

Inv. Nr. Bro 339

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 134 der antiken Plastiken: „Jupiter auf seinem Adler sitzend. Bronze“ (H 29)

Die unbekleidete, bärtige Männerfigur sitzt auf dem Rücken des eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln. In der erhobenen Rechten hielt die Götterfigur das Blitzbündel oder den Donnerkeil. Die Plinthe ist als Wolkenformation gebildet.

Die Gruppe zeigt das gleiche Thema wie Kat. 31 (zur Tradition des Bildtyps ebd.). Vielleicht gehörte sie zu einem Ensemble von Göttergestalten. Die Bronze überzeugt durch ihre harmonische Modellierung und die Feinheit der Aus-



Kat. 206



Kat. 207

führung. Die ideale Nacktheit des Göttervaters steht jedoch im Kontrast zu dem dumpfen Gesichtsausdruck. In der Modellierung und Faktur erinnert die Bronze an die Figur eines schreitenden Mannes (Kat. 208). Beide Male dürfte es sich um einen süddeutschen Guß aus dem frühen 17. Jahrhundert handeln, der möglicherweise im Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst entstand.

Es ist kein weiteres Exemplar dieser Gruppe bekannt. Eine Replik der Figur Jupiters, die auf einem ursprünglich nicht zugehörigen Pferd montiert ist, befand sich 1990 im Londoner Kunsthandel.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Aukt. Sotheby's, London, 13. 12. 1990, European Sculpture and Works of Art, Nr. 125

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

**207**

Herkules auf der Hydra, auf dem Rücken die Weltkugel tragend

SÜDDEUTSCHLAND, frühes 17. Jahrhundert

H. 24,9 cm (inkl. des mitgegossenen Sockels und der modern ergänzten Kugel)



Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks, neuer Wachsfilmüberzug. Gewindebohrung und kleines Loch am Nacken. Figur und Sockel in einem Stück gegossen. Mit Tinte Inventarnummer 119 und rotes Dreieck auf der Sockelrückseite.

Messingkugel ergänzt. Inventarnummer 119 auf der Kugel. Inv. Nr. Bro 119

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 17 der modernen Bronzen: „Herkules mit der Löwenhaut bekleidet. Er sitzt auf der lerneischen Hydra und hält beyde Hände in die Höhe, und zwar in einer Stellung, als hätte er die Weltkugel gehalten. 10 Zoll hoch“ (H 29)

Über der lernäischen Hydra, dem vielköpfigen Fabelwesen, kniet Herkules mit erhobenen Armen, die – ergänzte – Weltkugel auf seinem Rücken haltend. Um die Lenden des Heros ist das Löwenfell gewunden.

Die Komposition vereinigt Elemente, die sich auf verschiedene Arbeiten des Herkules beziehen: die Hydra von Lerna, die Herkules vernichtet hatte, indem er ihre immer wieder nachwachsenden Schlangenköpfe mit brennenden Pfählen abtötete, das Himmelsgewölbe, das Herkules auf seinen Schultern trägt und das Löwenfell, das sich auf seine erste Arbeit, den Kampf mit dem nemeischen Löwen, bezieht.



Kat. 208

Die originell komponierte Bronze ist in ihrer Ausführung sehr fein und detailliert, doch in einigen Teilen auch recht hart, zum Beispiel an der Nase. In der Modellierung, Faktur und auch in ihrem relativ geringem Gewicht erinnert die Bronze an die Statuette eines schreitenden Mannes, Kat. 208, die wahrscheinlich als Goldschmiedemodell diente. Es ist kaum zu klären, ob es sich bei der Herkulesfigur ursprünglich um eine autonome Statuette handelte oder ob sie als Vorlage für den plastischen Schmuck eines Silbergerätes dienen sollte. Für letzteres spricht die Kleinteiligkeit der Modellierung wie auch das kleine Format.

Die mögliche Verwendung als Goldschmiedemodell deutet auf eine Entstehung der Bronze in Süddeutschland hin. Dort wurde während der Hochblüte der Goldschmiedekunst in der Spätrenaissance mehrfach auf bildhauerische Vorlagen, nicht selten Bronzestatuetten, zurückgegriffen (s. Kat. 34–35).

Literatur: Riegel 1887, S. 263, Nr. 119

## 208

Neptun (?)

SÜDDEUTSCHLAND, 1. Drittel 17. Jahrhundert

H. 15,9 cm

Bronze, braune Patina, Reste schwarzen Lacks, moderner Wachsfilmüberzug. Kopfoberseite abgeschliffen, in der Mitte ein abgebrochenes Schraubgewinde. Der rechte Unterschenkel in der Mitte angesetzt. Die Gegenstände, die in den Händen gehalten wurden, nicht erhalten. Unter dem rechten Fuß angestiftet.

Inv. Nr. Bro 24

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der bärtige, unbekleidete Mann erscheint in schreitender Bewegung mit leicht zurückgeneigtem Oberkörper und ausgreifenden Armen, wobei der linke Arm in Schulterhöhe erhoben vor den Kopf geführt ist und der rechte leicht rückwärts nach unten gehalten wird. Der Blick des nach vorn geneigten Kopfes ist zum Boden gerichtet.

Wahrscheinlich hielt der Bärtige in seiner Rechten den Dreizack und stellte somit den Meeresherrn Neptun dar. Dieses Attribut besaß eine der Braunschweiger Figur entsprechende Statuette in der Sammlung Wilde, Amsterdam, die 1700 publiziert wurde.<sup>1</sup> Bei jener Figur, die auf einer Basis montiert war, fehlte der linke Arm.

Mit seiner Linken und dem Kopf stützte die Braunschweiger Figur einen – verlorenen – Gegenstand. Der Kopf ist oben abgeflacht und weist den Rest einer Schraube auf. Demnach dürfte es sich hier nicht um eine autonome Statuette, sondern um den Teil eines Gerätes handeln. Vergleichbare Figuren kennt man aus der süddeutschen Goldschmiedekunst, wo Neptun wegen seiner ikonographischen Verbindung zum Element Wasser besonders bei den sehr beliebten Nautiluspokalen als Trägerfigur verwendet wurde. Eine der Braunschweiger Bronze verwandte Figur aus





Kat. 209



Kat. 209

Silber in etwa gleicher Größe, allerdings mit veränderter Armhaltung und Lendenschmuck bekleidet, gehört zu einem um 1630 von Johannes Clauß geschaffenen Nautiluspokal, der sich im Kasseler Landesmuseum befindet.<sup>2</sup> Vermutlich griff man bei der Silberfigur auf ein Vorbild aus Bronze zurück. Die Dünnwandigkeit der Braunschweiger Bronze, der angesetzte rechte Unterschenkel, die goldschmiedhaft feine Ausarbeitung und nicht zuletzt auch ihre relativ geringe Größe könnten darauf hindeuten, daß auch sie im Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst steht. Der Guß scheint in Süddeutschland im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstanden zu sein.

Die elegante Bewegung, die zarte Modellierung wie auch das Thema erinnern an venezianische Werke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zum Beispiel Figuren von Alessandro Vittoria, die dem Künstler der Braunschweiger Bronze als Anregung gedient haben könnten.

- 1 Wilde 1700, Taf. XXIX
- 2 Ausst. Nürnberg 1985, Nr. 147

Literatur: Riegel 1887, S. 257, Nr. 24. – Jacob 1972, Nr. 14

## 209

Stehende Frau

DEUTSCHLAND, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 36,1cm

Blei. Arme und Beine angesetzt. Loch am linken Fuß. Mit Eisenstiften montiert, die an den Füßen teilweise sichtbar sind.

Inv. Nr. Bro 168

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 128 der antiken Plastiken: „Eine Andromeda von Bley. 15 Zoll hoch“ (H 29)

Eine nackte Frau steht leicht nach hinten gebeugt, die Spitze des rechten Fußes hat sie auf eine kleine Erhebung gesetzt, der rechte Arm ist nach hinten, der linke über den Kopf geführt. Die linke Hand hält einen runden Gegenstand, vielleicht einen Apfel. Der Kopf, mit kunstvoller Frisur und einem Diadem geschmückt, ist nach oben gewendet.

Die Figur wird in den Inventaren des 18. Jahrhunderts als Andromeda bezeichnet, da man die Haltung der Arme und



die Neigung des Körpers nach hinten mit der Fesselung Andromedas verglichen, dem widerspricht jedoch das Attribut – ein Apfel(?) – in der linken Hand. Vielleicht handelt es sich um eine Venus mit dem Apfel des Paris, was jedoch mit dem offensichtlich leidenden Gesichtsausdruck nicht zu vereinbaren ist.

In ihrer Bewegung, vor allem dem über den Kopf geführten Arm, lehnt sich die Frauenfigur an die Komposition von Michelangelos Sterbendem Sklaven an (Louvre, Paris), der für das Grabmal Papst Julius' II. geschaffen worden war. Der Autor der Bleifigur kannte das berühmte Vorbild vielleicht durch eine graphische Reproduktion.

Die eindrucksvoll modellierte und plastisch bewegte Figur läßt sich nur schwer einordnen. Bleiplastiken, die vor den Werken Georg Raphael Donners (s. Kat. 230–232) und seines Umkreises entstanden, sind kaum erhalten, deshalb steht diese Figur, die aus stilistischen Gründen im frühen 17. Jahrhundert geschaffen sein muß, isoliert da. Es handelt sich um eine qualitätvolle Schöpfung, die auch in ihrer Zeit geschätzt worden sein muß, denn es ist ein zweiter Bleiguß erhalten (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg).<sup>1</sup>

1 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bildführer II. Ausgewählte Werke aus den Erwerbungen während der Jahre 1948–1961, Hamburg 1964, Nr. 65

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 168

## Caspar Gras

Der Künstler dürfte um 1584/85 vermutlich in Mergentheim geboren worden sein. In Innsbruck war er war Schüler von Hubert Gerhard, der 1602, als Erzherzog Maximilian III., der Deutschmeister, zum Regenten in Südtirol ernannt wurde, mit diesem nach Innsbruck gegangen war. Spätestens nach Gerhards Rückkehr nach München 1613 wurde Gras Hofbildhauer des Erzherzogs.

Sein erster großer Auftrag war 1616–19 das mehrfigurige Grabmal für Maximilian III. in St. Jakob, Innsbruck. 1618 übernahm Erzherzog Leopold V. Gras in seine Dienste; in seinem Auftrag schuf der Bildhauer sein Hauptwerk: die lebensgroßen Bronzefiguren für den Leopoldsbrunnen, drei lagernde weibliche, drei sitzende männliche Gestalten, vier Kinderfiguren, die die Brunnenschale tragen sollten und als Bekrönung die Statue des Erzherzogs auf steigendem Pferd. Die monumentale Anlage, die Brunnen und Reiterdenkmal verbinden sollte, wurde jedoch nach dem Tod Leopolds V. – 1632 – nicht mehr vollendet. Dekorative Teile und die Brunnenschale schmolz man ein; die erhaltenen Figuren wurden erst 1894 – unsachgemäß – in eine Brunnenanlage integriert.

Neben den beiden Hauptwerken und einigen Bronzetafeln stammen von Gras 'Reiterdenkmäler' im Kleinformat: Auf steigenden Pferden reiten Persönlichkeiten des Hauses Habsburg, deren Köpfe austauschbar sind. Unter den Nachfolgern Leopolds V. gab es für den Hofbildhauer Gras nur

noch wenig Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen. Aus den letzten Jahrzehnten vor seinem Tod 1674 kennt man kaum mehr Arbeiten von ihm.

Literatur: Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Gras (Peltzer). – Brinckmann 1921, S. 148. – Brinckmann 1923, Taf. 4. – Weihrauch 1943. – Egg 1960. – Weihrauch 1967. – Caramelle 1972. – Jacob 1989. – Ausst. Washington 1986, Nr. 66–68

## 210

### Sitzende Frau

CASPAR GRAS (?), um 1620–30

H. 30,2 cm

Bronze, dunkelbrauner Lack am Gewand, am Körper teilweise transluzider goldbrauner Lack. Linker Arm angesetzt. Figur und Gewand im Wachsmo-  
dell aus zwei Teilen zusammengesetzt.

Inv. Nr. Bro 171

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 152 der modernen Bronzen: „Venus“ (H 29)

Die zurückgelehnt auf einem Felsen sitzende Frau ist bis zur Hüfte in ein schweres Tuch gehüllt, der Oberkörper ist nackt. Mit der rechten Hand drückt sie ihre rechte Brust. Das Attribut in der vorgestreckten Linken ist nicht erhalten. Reste eines Kupferdrahtes zeigen, daß hier ein Gegenstand befestigt war, vermutlich ein Gefäß, das den Strahl aus der Brust auffangen sollte. Perlen und Edelsteine schmücken Hals, Ohren und die kunstvolle Frisur.

Die Bronze wurde von Brinckmann dem in Nürnberg tätigen Benedikt Wurzelbauer zugeschrieben, aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten mit dem von Wurzelbauer signierten Nürnberger Tugendbrunnen, den er jedoch nur gegossen, nicht aber modelliert haben dürfte. Diese Zuschreibung, obwohl sie bisher nicht angezweifelt wurde, überzeugt u. E. nicht. Die Gemeinsamkeiten der Sitzenden Frau mit den Figuren vom Tugendbrunnen sind vor allem auf die reich geschmückten Frisuren beschränkt. Ganz unterschiedlich sind die Proportionen der Frauengestalten: die Sitzende weist einen kräftigen, voluminösen Oberkörper auf, die Tugendfiguren haben zwar kräftige Arme, sind jedoch ansonsten überlängelt proportioniert. Sie haben alle eng verwandte, sehr kleine runde Köpfe mit geschlitzten Augen und meist kleinen Mündern. Das Gesichtsoval der Sitzenden weist dagegen sehr große Augen und einen sinnlichen Mund auf. Während bei den Brunnenfiguren die Formen additiv zusammengesetzt erscheinen, weist die Sitzende eine fließende Modellierung auf.

Der Künstler dürfte sich von den liegenden Frauenfiguren der Augsburger und Münchner Brunnen Hubert Gerhards inspiriert haben, deren schmale, langnasige Gesichter wie auch der Reichtum an Schmuckformen sich mit der Kleinbronze vergleichen lassen. Stilistisch nähert sich die Braunschweiger Bronze jedoch dem Frühbarock an. Sie soll hier in Zusammenhang mit Werken von Caspar Gras gebracht werden, der Schüler von Hubert Gerhard war. Zum Vergleich seien die weiblichen Figuren des Leopoldsbrunnens in Innsbruck angeführt.<sup>1</sup> Die drei Gestalten vom





Kat. 210





Kat. 210, Detail

Beckenrand sind ruhige, schwere Figuren mit glatten Oberflächen und kleinen, kugeligen Brüsten. Die ovalen Gesichter kennzeichnen hohe Stirn, hochgewölbte Augenbrauen, große Nase, vortretendes Pallium, kleines Kinn und Doppelkinn. Eine Eigenheit bei Figuren von Gras ist die Markierung der Fingergelenke durch waagerechte Erhebungen, die auch bei der Kleinbronze vorkommen. Die Frisuren der Brunnenfiguren sind kunstvoll und teilweise mit Perlen geschmückt. Die Unterkörper der Figuren sind drapiert, jedoch mit leichteren Tüchern als bei der Braunschweiger Statuette. Solche und auch andere Unterschiede, zum Beispiel die feinere Haargestaltung bei der Kleinbronze<sup>2</sup> und die gefühlsbetontere Mimik, lassen sich womöglich aus dem Größenunterschied erklären.

Die Braunschweiger Figur ist durch eine sehr sorgfältige und individuelle Ausarbeitung charakterisiert, die in ihrer Faktur an die Arbeiten der Giambologna-Susini-Werkstatt erinnert, von denen Gras Beispiele gekannt haben muß, da sein Lehrer Hubert Gerhard Schüler Giambolognas gewesen war. Sorgfältig ist der Körper der jungen Frau geglättet und zart gefeilt, was durch die transluzide Patina besonders zur Wirkung kommt. Trotz großzügiger Modellierung und Ziselierung sind die Pupillen markiert und die Augenbrauen gestrichelt. Die kunstvolle Frisur erhielt ihre Struktur weniger durch Ziselieren, sondern durch direktes Modellieren in Wachs und den sorgfältigen Guß.<sup>3</sup> Von der eindrucksvollen und ungewöhnlichen Figur ist kein weiteres Exemplar bekannt.

Die Bestimmung beziehungsweise Funktion der Bronze ist nicht eindeutig zu klären. Als Brunnenfigur hat sie offensichtlich nicht gedient. Sie könnte allerdings einen Entwurf für eine Brunnenfigur überliefern. Das Fehlen einer Plinthe setzt voraus, daß die Figur einer Ergänzung bedarf, eine Plinthe, die vielleicht als Terrain gestaltet war, auf der möglicherweise auch eine zugehörige zweite Figur montiert gewesen sein könnte. Man wollte in der Figur Pero sehen, die ihrem Vater Cimon im Kerker die Brust reichte, um ihn vor dem Hungertod zu retten.<sup>4</sup> Eine dementsprechende Montierung ist jedoch kaum möglich. Am wahrscheinlichsten ist, daß die Figur *Abundantia*, die Allegorie des Überflusses, darstellt.

- 1 Weihrach 1943; Egg 1960, S. 42 ff., Abb. 16 ff.; Jacob 1989, S. 16 ff.
- 2 Vgl. Gerhards Mars-Venus-Gruppe (Ausst. Washington 1986, Nr. 72)
- 3 Gras goß – zumindest bei den größeren Arbeiten – nicht selbst, dies übernahm Heinrich Reinhart (Egg 1960, S. 20 ff.)
- 4 Braun, E. W.: *Caritas Romana* in: RDK, Bd. III, 1954, S. 359, dort ist diese Deutung aber als falsch gekennzeichnet.

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 171. – Brinckmann 1921, S. 148 f., Abb. 1. – Brinckmann 1923, S. 22, Abb. 4. – Bange 1949, S. 108 f., Abb. 188. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. K 57. – Braun 1953, S. 11, Abb. 46. – Braun: *Caritas Romana*, in RDK, Bd. III, 1954, S. 355 ff. – Ausst. Amsterdam 1955, Nr. 396. – Weihrach 1967, S. 327 f., Abb. 398. – Ausst. Warschau 1974, Nr. 124. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 147. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 38



Kat. 210, Detail



## Georg Petel

Der Bildhauer wurde um 1601/2 in der Kunststadt Weilheim geboren; sein Vater Clemens (gest. 1617) war dort als Kistler tätig. Bei ihm und dem späteren Vormund, dem Bildhauer Bartholomäus Steinle (um 1580–1628), ging Georg Petel wohl in die Lehre. Von ca. 1619–25 war er auf Wanderschaft; zuerst ging er nach München, wo er sich vermutlich von dem Weilheimer Christoph Angermair (um 1580–1632/33) im Elfenbeinschnitzen ausbilden ließ. Es folgten Reisen nach Paris, die Niederlande (Antwerpen) und Italien (Rom und Genua).

Die ersten nachweisbaren Arbeiten Petels sind Elfenbeinkruzifixe (Sammlung Pallavicino, Genua, und Schatzkammer der Residenz, München). Ausschlaggebend für sein späteres Werk war vor allem die Freundschaft mit Peter Paul Rubens, bei dem er sich 1624 in Antwerpen aufhielt. Nach Rubens' Entwürfen schnitzte er mehrere Elfenbeinstatuetten und -gefäße. 1625 ließ sich Petel in Augsburg nieder; 1628 war er nochmals mehrere Monate in Antwerpen. Während er vorher vor allem Kleinplastiken – bevorzugt aus Elfenbein – geschaffen hatte, entstanden nun auch großformatige Holzbildwerke, wie 'Ecce Homo' im Augsburger Dom, 'Sebastian' in Aislingen, und mehrere Skulpturen in St. Moritz, Augsburg. Zu seinen letzten Werken gehören Porträts des Schweden-Königs Gustav Adolf (Nationalmuseum und Königliches Schloß, Stockholm) und von Peter Paul Rubens (Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen). Im Alter von 33 Jahren starb Petel im Herbst 1634 während der Belagerung Augsburgs durch die kaiserlichen Truppen.

Petel zeigte sich schon in seinen ersten Werken als unabhängig von der Weilheimer Bildschnitzertradition. Durch die Eindrücke während seines Italienaufenthaltes, vor allem durch seine Freundschaft mit Rubens erhielt er Anschluß an die neuesten Strömungen des Frühbarock. In der deutschen Bildhauerei ist er dessen bedeutendster Vertreter und eine Ausnahmeerscheinung in den schwierigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges. Trotz seines kurzen Lebens hinterließ er ein Werk von erheblicher Spannweite, sowohl im Technischen als auch inhaltlich und stilistisch. Drastische Leidensdarstellung bei seinen Kruzifixen vergegenwärtigte er genauso überzeugend wie sinnenfreudige antiske Szenen nach Entwürfen von Rubens.

Literatur: Weihrauch 1967, S. 336 f. – Feuchtmayr 1973. – Sauermost 1988, S. 135 ff.

## 211

### Drei Grazien

NACH GEORG PETEL, Original um 1624  
Guß Deutschland, 2. Drittel 17. Jahrhundert

H. 29,8 cm, Br. 19,2 cm  
Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks. Mittelfigur: Bruchstelle am linken Unterarm. Linke Figur: Naht am rechten Oberarm, linker Unterarm angesetzt, drei Löcher in

den erhobenen Händen. Kupferbecken nicht original (nicht abgebildet). Auf Holzplatte montiert, in späterem Holzrahmen.

Inv. Nr. Bro 181

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 126 der modernen Bronzen: „Die drey Grazien, welche ein großes Gefäß über sich halten. Ein Basrelief 14 ½ Z. hoch“ (H 29)

Eng nebeneinander stehen drei nackte Frauenfiguren auf einer querrrechteckigen Plinthe mit abgeschrägten Ecken. Sie haben die Arme erhoben; ursprünglich stützten sie vermutlich einen Korb mit Blumen, der mit Gewinden befestigt war; stattdessen halten sie ein Kupferbecken. Das Relief hat keinen Hintergrund, es ist auf die Figurengruppe beschränkt, deren Rückseite offen ist.

Die Bronze gilt als Replik einer verschollenen Elfenbeinskulptur, die Petel wohl 1624 in Antwerpen für Peter Paul Rubens geschaffen hatte. Zusammen mit zwei weiteren Elfenbeinfiguren Petels, der im Oxforder Ashmolean Museum erhaltenen Venus mit Cupido und einer verschollenen Flora-Statuette, gehörten sie zu dem Teil der Sammlung, den Rubens schon 1627 an Georges Villiers, Herzog von Buckingham, verkaufte. Im Buckingham-Inventar von 1635 sind „The 3 Graces in ivory“ aufgeführt. Die Sammlung des Herzogs wurde 1649 in Antwerpen versteigert; die drei Elfenbeinplastiken blieben zusammen und sind 1662 im Nachlaßinventar von Jan Baptista Cachiopin de la Redo, Antwerpen, als Werke Petels verzeichnet: „Dry naeckte vrouwkens van ivoor gesneden door den selven Jorge Petle No. 68.“ Vermutlich war eine Kopie der Drei Grazien im 1750 verfaßten Inventar der weltlichen Schatzkammer in Wien aufgeführt: „Die Drei Gratien, hatten zusammen einen korb mit fruchten auf den köpfen, erhobener von helfenbein verschnitten, in einem schwarzen rähmel“; dieses Relief ist verschollen.<sup>1</sup>

Eine Elfenbeinfassung der Drei Grazien ist nicht nachweisbar. Zwei Bronzen dokumentieren dieses Frühwerk von Petel: das Braunschweiger Relief und eine vergoldete Fassung, die als Leihgabe im Boston Museum of Fine Arts zu sehen ist.<sup>2</sup> Dieses Relief ist in der Modellierung etwas detaillierter als die Braunschweiger Fassung; kompositionell überzeugender ist die höhere und schmalere Plinthe.

In der Bostoner Version, die eigenhändig ziseliert sein soll, sieht Schädler das Original, die Braunschweiger Bronze gilt als Replik.<sup>3</sup> Jedoch sollten beide Reliefs als Repliken nach dem verschollenen Elfenbein angesehen werden.

Petel orientierte sich bei diesem Relief an der Rubens-Komposition der Drei Grazien, die durch zwei um 1620 entstandene Ölbilder überliefert ist (Akademie der Künste, Wien; Nationalmuseum, Stockholm).<sup>4</sup> Rubens variierte hier die antike Bildform der Drei Grazien, die Gelegenheit bot, der weiblichen Schönheit zu huldigen. Jede der Frauen ist in einer anderen Ansicht dargestellt: die linke von der Seite, die mittlere frontal, die rechte von hinten.

Petels plastische Version gibt die Komposition des Rubens-Vorbildes recht getreu wieder; die Bronzerepliken vermögen jedoch nicht, den sinnlichen Reiz, den die Gemälde ausstrahlen, zu vermitteln. Eine grandiose barocke Kompo-





Kat. 211





Kat. 211, Detail



Kat. 211, Rückseite

sition wird hier zum Kunstkammerstück. Die originale Elfenbeinversion dürfte in ihrer Wirkung eindringlicher gewesen sein.

- 1 Schädler in: Feuchtmayr 1973, S. 85 ff.
- 2 Ebd., Nr. 5; Muller 1989, S. 153
- 3 Schädler in: Feuchtmayr 1973, Nr. 5, 68
- 4 Rosenberg 1905, S. 178, 177

Literatur: Riegel 1887, S. 267, Nr. 181. – Weihrauch 1967, S. 337. – Feuchtmayr 1973, Nr. 68. – Ausst. Warschau 1974, Nr. 117. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 140

## 212

Trunkener Silen mit Bacchantin und Satyr

NACH GEORG PETEL (?), Original um 1628  
Guß Frankreich, um 1700

H. 18,6 cm

Bronze, braune Patina, Reste dunklen Lacks, 'verputzt'. Linker Arm des Silens zusammen mit dem linken Bein des Satyrs angesetzt. Tamburin separat gegossen. Mit Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 122

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 45 der modernen Bronzen: „Ein Satyr und eine Bacchantin, welche den Bacchus auf den Armen tragen. Diese Gruppe ist 8 Z. hoch“ (H 29)

Der dickleibige, nackte, mit Weinlaub bekränzte Silen berührt nur mit dem zurückgesetzten rechten Bein den Boden, das linke ist vorgestreckt. Ein jugendlicher, lächelnder Satyr und eine junge Frau, deren Unterkörper von einer Drapierung verhüllt ist, stützen den Silen von hinten. Die Gruppe bewegt sich auf einer ansteigenden runden Terrainplinthe.

Das kleine Bronzebildwerk ist nicht nur mit Versionen im gleichen Material verwandt, sondern auch mit Plastiken in Buchsbaum (Skulpturensammlung, Berlin), Elfenbein (Schloß Pommersfelden) und Terrakotta (Privatbesitz, London).<sup>1</sup> Darüber hinaus erscheint die Silensgruppe als zentrales Motiv an einer Reihe von Elfenbeinhumpen, von denen sich das beste Exemplar im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.<sup>2</sup> Als Original von Georg Petel gilt ein Elfenbeinhumpen mit einer etwas variierten Silensgruppe in den Städtischen Kunstsammlungen, Augsburg, zu dem ein Wachsmo- dell im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, erhalten ist.<sup>3</sup>

Die Silensgruppe geht auf eine Erfindung von Peter Paul Rubens zurück. Auf die Gemeinsamkeiten mit seinen berühmten Gemälden mit dem Trunkenen Silen in der Alten Pinakothek, München, und ehemals in der Berliner Gemäldegalerie (Bacchanal), wie auch mit dem Dresdener Bild des Trunkenen Herkules, wurde verwiesen.<sup>4</sup> Enger sind die Zusammenhänge jedoch mit anderen Versionen des gleichen Themas, einem Gemälde in der Ermitage, St. Petersburg, das dem Münchner Bild vorausgehen soll, und einem Werkstattbild in der National Gallery in London.<sup>5</sup>



Wie in den plastischen Versionen wird dort der Silen links von einer Frau und rechts von einem Satyr gestützt. Auch in der Haltung des trunkenen Alten mit seinem zurückfallenden Oberkörper gibt es die gleichen Übereinstimmungen (in den bekannteren Bacchanalien-Bildern von Rubens neigt sich dagegen der Oberkörper des Silens nach vorne). Dennoch ist auch hier die plastische Figurierung nicht in allen Details vorgebildet. Es könnte eine zeichnerische Vorlage gegeben haben, vergleichbar Rubens' Entwürfen für Petels Salzfaß.<sup>6</sup>

Es ist wahrscheinlich, daß Petel während seines letzten Aufenthaltes in Antwerpen – 1628 – die Rubens-Komposition ins Dreidimensionale umsetzte, wobei er wohl eher ein Elfenbeingefäß ausführte als eine freiplastische Gruppe. Schädler vermutet, daß der Wiener Humpen, der aus stilistischen Gründen nicht von Petel selbst stammen kann, eine Replik nach einem verschollenen Werk seiner Hand ist.<sup>7</sup> Nach Sandrart sollen zu den Arbeiten, die Petel für Rubens ausführte, auch „etliche runde Kändelein und eines sonderlich mit Bacchanalien, als dem Sileno denen Faunen und Satyris auswendig gezieret“ gehört haben.<sup>8</sup>

Als Freiplastik ist die Dreiergruppe mit Frau beziehungsweise Faunische, Silen und Satyr nicht ganz befriedigend; die Rückenansicht läßt eine überzeugende Komposition vermissen. Während die Repliken der Elfenbeinhumpen überwiegend im süddeutschen Raum entstanden sein müssen (aufgrund der Fassungen durch Augsburger Silberschmiede), wird bei den freiplastischen Gruppen teilweise auch an eine Entstehung in den Niederlanden gedacht. Dies könnte für eine Bronze im Louvre, Paris, zutreffen. Die Braunschweiger Gruppe ist im Vergleich dazu viel weiter vom Ursprung (Rubens – Petel) entfernt. Die Frau und der Satyr erhielten konventionellere, fast klassizistische Köpfe. Es dürfte sich um eine französische Bronze von der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert handeln, dafür spricht außer der Faktur zum Beispiel die Hinzufügung eines Tambourins auf der Plinthe. Zeittypisch ist außerdem, daß die kleine dekorative Gruppe ein Pendant erhielt: eine weitere bacchische Dreiergruppe, bei der die gleichen Gesichtstypen wiederkehren.<sup>9</sup>

Welche Perfektion und sinnliche Ausdruckskraft Petel 1628 bei der plastischen Umsetzung von Rubens-Kompositionen erreichte, kann die späte Bronze in Braunschweig nicht bezeugen; verwiesen sei dagegen auf das meisterhafte Salzfaß in Stockholm (Königliches Schloß).<sup>10</sup>



Kat. 212

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 122. – Manteuffel 1965, S. 234, Abb. 3. – Weihrauch 1967, S. 374. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 14. – Larsson 1992, S. 120

## Hans von der Pütt

Um 1592 in Nürnberg geboren, war Pütt 1602–6 offensichtlich Lehrling in der Werkstatt seines Vaters, des Goldschmieds, Eisenschneiders und Wachsboosierers Johann Philipp von der Pütt (gest. 1619). Dieser stammte aus Dordrecht und war ca. 1586 nach Nürnberg gekommen. Hans von der Pütt heiratete 1617 die Witwe des Wolfenbütteler Goldschmiedes und Medailleurs Heinrich Rapporst d. J. (gest. 1616), der in Wolfenbüttel auch 'Schloßkapitän' gewesen war.<sup>1</sup> Pütt blieb bis ca. 1626 in der Wolfenbütteler Residenz, von Arbeiten aus dieser Zeit sind nur einige Medaillen bekannt (z. B. auf Herzog Friedrich Ulrich, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig).

Pütt kehrte nach Nürnberg zurück, wurde jedoch 1650 aus seiner Heimatstadt verwiesen, „weil er allhie sehr liederlich gelebt“ (Gulden). Der Künstler zog nach Kassel, wo er 1653 starb.

- 1 Manteuffel 1965, S. 240; Schädler, A. in: Feuchtmayr 1973, Nr. 141
- 2 Ebd., Nr. 91
- 3 Ebd., Nr. 19, 20
- 4 S. Rosenberg 1905, S. 153, 211, 19
- 5 Ebd. S. 124, 280
- 6 Schädler in: Feuchtmayr 1973, Nr. 14 u. Abb. 57 f.  
Zu vergleichen ist auch die Graphik von Christoffel Jegher, die nach einer Zeichnung von Rubens (Louvre) entstand und eine Dreiergruppe mit Silen mit vorgebeugten Oberkörper – zeigt (Hollstein 1949 ff., Bd. IX, S. 188)
- 7 Schädler in: Feuchtmayr 1973, Nr. 91
- 8 Sandrart 1925, S. 224; Feuchtmayr 1973, Qu. 82
- 9 Aukt. Christie's, Important French Furniture, Objects of Art, Clocks and Sculpture, New York, 25. 10. 1991, Nr. 62
- 10 Schädler in: Feuchtmayr 1973, Nr. 14



Gulden bezeichnete Pütt als Eisenschneider, rühmte ihn jedoch auch als Modelleur: „Ist ein künstlicher Poussier gewesen.“ Außer bisher nicht identifizierten dekorativen Eisenarbeiten und Medaillen erwähnte Gulden ausführlich die monumentale Büste Gustav Adolfs und Pütts Entwurf für Reiterdenkmäler des schwedischen Königs.

1 Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Rapporst

Literatur: Gulden in: Neudörfer 1875, S. 207. – Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Pütt. – Ausst. Nürnberg 1962, Nr. D 10–12. – Weihrach 1967, S. 339

## 213

Gustav Adolf von Schweden zu Pferde

HANS VON DER PÜTT, 1632

H. 41,1 cm

Bronze, hellbraune Patina mit braunem Lack. Reiter getrennt gegossen, angestiftet. Schweif des Pferdes separat gegossen, eingeschraubt. Degen, Zaumzeug, Steigbügel getrennt gegossen. Auf der Plinthe zwischen den Beinen des Pferdes eine Erhebung, vermutlich zur Montage. Unter dem Gesäß des Reiters mit Tinte bezeichnet: „205“ und rotes Dreieck.

Inv. Nr. Bro 205

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 8 der modernen Bronzen: „Die Statue zu Pferd Gustaf Adolph König von Schweden. 17 Zoll hoch“ (H 29)

Der König reitet auf einem kurbettierenden Pferd, das mit einer Satteldecke und Zaumzeug ausgestattet ist. Der lange Schweif weht nach hinten, die Mähne ist nach rechts gekämmt. Gustav Adolf trägt hohe Stiefel mit Sporen, eine Lederjacke mit Spitzenkragen und Handschuhe; den Kopf krönt ein Lorbeerkranz. In der Rechten hält der König den Pallasch, die Linke greift nach den Zügeln. Die Gruppe steht auf einer kleinen, gerundeten Plinthe.

Die Reiterstatuette wurde von Bange dem Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger zugewiesen, der 1633 einen Entwurf für das Grabmal des schwedischen Königs geschaffen hatte (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg).<sup>1</sup> Weihrach dagegen schrieb die Bronze überzeugend Hans von der Pütt zu.<sup>2</sup> Von ihm berichtete der Chronist Andreas Gulden: „Eben dieser Meister hat auch 3 Ehrensäulen und darauf den König Gustav zu Ross, nach Nürnberg, Augsburg und Ulm, machen sollen, so hernach verblieben.“<sup>3</sup> In der Braunschweiger Kleinbronze ist vermutlich ein Entwurf für die geplanten Denkmäler Gustav Adolfs dokumentiert. Eine Datierung dieses Projektes auf 1632, als Gustav Adolf in Süddeutschland weilte und sein Einfluß hier besonders groß war, ist überzeugend. Im gleichen Jahr führte Hans von der Pütt eine monumentale Bronzestatue des schwedischen Königs aus (Königliche Armeeverwaltung, Stockholm).<sup>4</sup>

Die Errichtung der Gustav-Adolf-Denkmäler war nach dem plötzlichen Tod des Königs Ende 1632 hinfällig geworden. Das große Modell für die Reiterstatue jedoch scheint fertig-

gestellt gewesen zu sein. Im schwedischen Reichsrat wurde 1634 überlegt, ob man die Statue nach Schweden transportieren und im Grabchor der Ridderholmskirche aufstellen solle, aber auch dies unterblieb.<sup>5</sup>

Die Reiterstatuette, von der kein weiterer Guß bekannt ist, ist sorgfältig gegossen und ziseliert. Von der Arbeitsteilung beim Herstellungsprozeß berichtete Gulden: „was er poussiert, hat er Andere lassen giessen, und alsdann selbst überschritten.“<sup>6</sup> Demnach stammt die Modellierung und die sorgfältige Ziselierung vom Bildhauer; der Name des Gießers ist nicht bekannt.

In gewissem Widerspruch zur feinen Ausführung steht die schwerfällige Form des Pferdes, dessen kurbettierende Haltung eigentlich Eleganz und Kraft ausdrücken müßte. Steif und stilisiert erscheint auch die Figur des Reiters, die der Monumentalbüste des Königs stilistisch entspricht.

Gustav Adolf II., der 1611 als Siebzehnjähriger König geworden war, entwickelte Schweden zu einer Großmacht. 1630 griff er in den Dreißigjährigen Krieg ein und kam den geschwächten protestantischen Fürsten zu Hilfe. Nach Siegen bei Breitenfeld und Rain am Lech fiel der König am 16. November 1632 in der Schlacht bei Lützen gegen die von Wallenstein angeführten kaiserlichen Truppen.

In den protestantischen Ländern erfreute sich Gustav Adolf als Vorkämpfer des wahren Glaubens großer Bewunderung, was sich in zahlreichen Bildnissen in verschiedenen künstlerischen Medien ausdrückte. Die ambitioniertesten Vorhaben waren die für Nürnberg, Ulm und Augsburg geplanten Reiterdenkmäler.

Das Reitermonument, die anspruchsvollste Denkmalform, war in der Renaissance in Anlehnung an die Antike (vgl. Marc Aurel, Kat. 100) wiederbelebt worden. Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts war die Reiterdarstellung mit steigendem Pferd aktuell, was zum Beispiel Stiche von Tempesta, Stradanus u. a. wie auch Gemälde von Velázquez, Rubens u. a. belegen.<sup>7</sup> Allgemein ist man davon ausgegangen, daß diese Darstellungsform in der Plastik von italienischen Schülern Giambolognas – Gianfrancesco Susini und Pietro Tacca – eingeführt worden sei. Diese Überzeugung führte dazu, daß nicht nur der Reiter vom Innsbrucker Leopoldsbrunnen von Caspar Gras dem Florentiner Gianfrancesco Susini zugeschrieben wurde<sup>8</sup>, sondern auch die Braunschweiger Gustav-Adolf-Statuette als „Art von F. Susini“ bezeichnet wurde.<sup>9</sup>

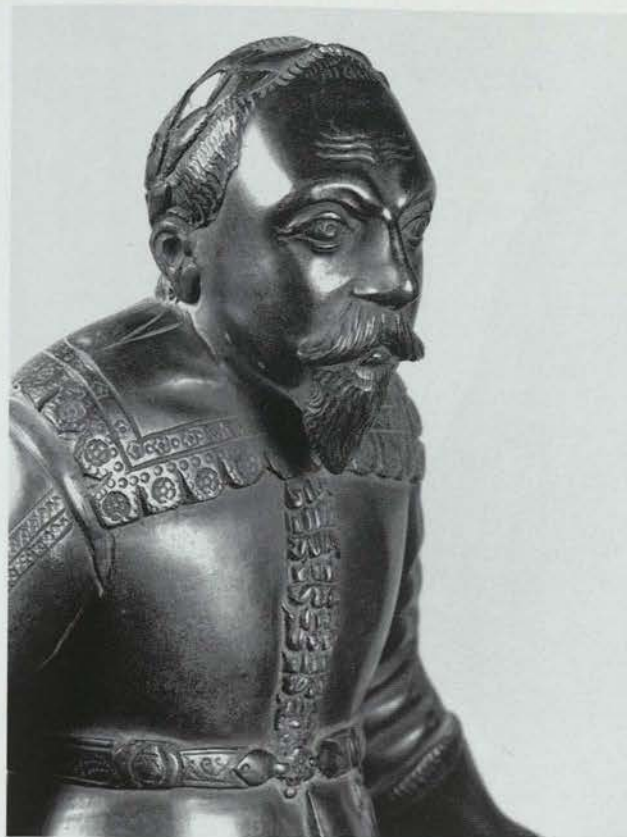
Es zeigt sich jedoch, daß nördlich der Alpen sowohl im kleinen als auch im großen Format Reiterstatuetten mit steigendem Pferd früher und offensichtlich auch häufiger nachweisbar sind als in Italien.<sup>10</sup> Prägend waren jedoch Künstler, die in Italien die Werkstatt Giambolognas<sup>11</sup> kennengelernt hatten: Hubert Gerhard und Adrian de Fries. Gerhards großformatige Figur eines Ritters auf springendem Pferd bekrönte den 1586–88 errichteten Brunnen für Herzog Ferdinand von Bayern am Rindermarkt in München, der 1613 ohne die seitdem verschollene Hauptfigur in der Residenz – als Wittelsbacherbrunnen – neu aufgestellt wurde.<sup>12</sup> Gerhards Schüler Caspar Gras (s. Kat. 210) dürfte sich bei der Figur Erzherzog Leopolds, wie auch bei





Kat. 213





Kat. 213, Detail

der Komposition eines Brunnens mit Reiterdenkmal, am Vorbild seines Lehrers orientiert haben.<sup>13</sup> Gerhards Reiterfigur stand nur kurze Zeit, die Bronzen von Gras' Leopoldsbrunnen in Innsbruck (1622–32) wurden erst im 19. Jahrhundert aufgestellt. Ob Pütt diese großformatigen Reiterstatuen kannte, bleibt ungeklärt. Das Schicksal seiner großen Fassung des Gustav-Adolf-Denkmal war noch ungünstiger, da es nicht aufgestellt, vermutlich noch nicht einmal in Bronze gegossen worden war.

Umso bedeutungsvoller waren unter solchen Umständen kleinformatige Reiterdenkmäler, von denen das Braunschweiger Museum vor 1945 ein Hauptbeispiel besaß: die um 1605 entstandene Statuette Herzog Heinrich Julius zu Pferde von Adrian de Fries (Abb. 1).<sup>14</sup> Sie folgt kompositionell einer kurz zuvor entstandenen Statuette Kaiser Rudolfs zu Pferde vom gleichen Künstler, die nur durch einen Stich von Egidius Sadeler dokumentiert ist.<sup>15</sup> Etwa zur gleichen Zeit entstand die kleine Reitergruppe mit dem französischen König Heinrich IV. von Barthélemy Prieur (Kat. 234). Caspar Gras schließlich perfektionierte die Produktion von Kleinmonumenten mit austauschbaren Reiterköpfen auf gleichbleibenden Pferden.<sup>16</sup> Zahlreich sind schließlich silberne Reiterfiguren von Gustav Adolf von Schweden, die auch als Aufsatzfiguren oder Trinkgefäße gearbeitet wurden.<sup>17</sup>

Es ist zu fragen, ob die Beziehungen Pütts zur braunschweigischen Residenz, wo er als junger Mann tätig gewesen war, dazu führten, daß die eigentümliche Bronze von Gustav Adolf zu Pferde in die Sammlung des Herzogshauses gelangte.

- 1 Rasmussen 1975, Nr. 30
- 2 Weihrauch 1943–53, S. 91f., 102f.
- 3 Neudörfer 1875, S. 208
- 4 Ebd., S. 207; Ausst. München 1980, Nr. 631, Höhe der Büste: 147 cm!
- 5 Schuster 1966, S. 104, 111; Sauerlandt 1933; Steneborg 1958, S. 91f. Der Auftrag soll vom Kanzler Oxenstierna ausgegangen sein. In einem Brief des schwedischen Reichsrates vom 18. 4. 1634 an Oxenstierna, heißt es, daß man erfahren habe, dieser hätte ein Bildnis des Königs zu Pferd bestellt (Schuster 1966, S. 104).
- 6 Neudörfer 1875, S. 207
- 7 Liedtke 1989, v. a. S. 48 ff.; als Bezugspunkt gilt Leonardos Projekt des Trivulzio-Denkmal.
- 8 S. Ausst. Washington 1986, Nr. 66a
- 9 Stromböm 1932, Nr. 142
- 10 Beispiele von G. Susini sind bisher nicht bekannt; zu Taccas Reitern auf steigendem Roß (ab 1611) s. Ausst. Wien 1978, Nr. 163; Ausst. Springfield 1981, S. 28 ff.
- 11 Mit dem Thema des steigenden Pferdes hatte sich Giambologna beschäftigt; s. Ausst. Wien, Nr. Kat. 163; Ausst. Essen 1988, Nr. 538.
- 12 Diemer 1987, S. 122 ff. Zu fragen ist, ob in der bisher nicht gedeuteten Ritterfigur der kurz zuvor als siegreicher Feldherr aus dem Kölner Krieg zurückgekehrte Herzog Ferdinand selber dargestellt gewesen sein könnte (Ausst. München 1980, S. 64 ff., vgl. v. a. das Grabmal Ferdinands – Nr. 100 –, das den Verstorbenen in Rüstung zeigt und auf seinen Sieg anspielt).
- 13 Jacob 1989, S. 21f.
- 14 Lietzmann 1993, S. 25
- 15 Es wird jedoch meist angenommen, Sadelers Vorlage sei ein Relief gewesen (Larsson 1967, S. 42 ff, Abb. 81; Ausst. Essen 1988, Nr. 87 u. 538), dagegen spricht der gegenüber der Reitergruppe weniger deutlich gekennzeichnete Hintergrund in Sadelers Stich.
- 16 Ausst. Wien 1978, Nr. 163 a-c; Ausst. Washington 1986, Nr. 66a, b
- 17 Stromböm 1932, Abb. 143; Seling 1980, Abb. 586 ff.; drei Silberfiguren, darunter eine relativ große auf Burg Eitz.

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 205. – Scherer 1919, S. 120. – Bange 1931, S. 1077 ff., Abb. 1. – Stromböm 1932, Nr. 142. – Feulner 1933. – Ausst. Nürnberg 1952, Nr. Z 28. – Weihrauch 1943–53, S. 102f. – Ausst. Nürnberg 1962, Nr. C 19. – Schuster 1966, S. 104, 108 ff. – Weihrauch 1967, S. 339. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 27. – Ausst. Münster... 1983, S. 179. – Ausst. Braunschweig 1993, Nr. II. 34

## 214–215

Hl. Joachim und Hl. Anna

DEUTSCHLAND, 1. Drittel 17. Jahrhundert

## 214

Hl. Joachim

H. 34,3 cm

Bronze, braune Patina, darüber schwarzer Lack. Mit zwei Schrauben befestigt (drittes Schraubgewinde leer). Im Innern zwei Kernhalter aus Eisen erhalten. Auf altem Kunstammersockel montiert.

Inv. Nr. Bro 179

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 14 der modernen Bronzen: „Ein alter Mann, welcher mit dem rechten Bein niederkniet“ (H 29)





Kat. 215





Kat. 214



H. 29,5 cm

Bronze, braune Patina, darüber schwarzer Lack. Löcher mit Füllungen. Vier (spätere) Gewindebohrungen. Im Innern drei Kernhalter. Auf altem Kunstkammersockel montiert.

Inv. Nr. Bro 180

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 43 der modernen Bronzen: „Eine alte Frau, die auf den Knien liegt“ (H 29)

Der alte Mann mit Stirnglatze und mittellangem Haupt- und Barthaar kniet auf dem rechten Bein, das linke ist angewinkelt. Beide Arme sind vor dem Körper angewinkelt, der rechte ist dabei höher erhoben. Der Heilige ist barfuß, sonst aber reich bekleidet: Über einem Hemd trägt er einen Mantel mit weiten, kurzen Ärmeln, über der linken Schulter und dem Rücken hängt ein langer Umhang.

Die Frau kniet vorgeneigt auf beiden Beinen. Ihre Arme sind nach vorne gestreckt, der Kopf wendet sich nach rechts. Über einem Kleid mit aufwendig gebauschten Ärmeln trägt sie einen langen Schleier, der auch ihren Kopf umgibt.

Die beiden Figuren stellen vermutlich Joachim und Anna dar, die Eltern der Maria, die in fortgeschrittenem Alter gezeigt werden. Sie sind in ihrer Bewegung spiegelbildlich aufeinander ausgerichtet. Es handelt sich nicht um autonome Statuetten, sondern um zwei Figuren aus einem größeren Zusammenhang, vermutlich einem kleinen Altar. Beide Bronzen waren auf ansteigendem Niveau postiert, die Zapfen der ursprünglichen Montage sind abgeschliffen. Joachim und Anna dürften als adorierende seitliche Begleitfiguren aufgestellt gewesen sein. Vermutlich waren sie auf eine Darstellung der Madonna – entweder eine Statuette oder ein Relief – ausgerichtet. Weitere Bildwerke, die zu dem Ensemble gehört haben könnten, sind nicht bekannt.

Die traditionelle Zuschreibung der beiden Bronzen an den Münchner Hofbildhauer Hans Krümpfer (um 1570–1634) überzeugt nicht. In den bewegten Bronzen zeigt sich nicht die frühbarocke, voluminöse Statuarik der Großbronzen Krümpfers, die durch glattes Inkarnat, mächtige Falten und kleinteilig präzises Ornament charakterisiert werden. Dagegen sind die Braunschweiger Bronzen bei aller Detailfreude skizzenhaft frisch modelliert. Daß Krümpfer alte Frauen ganz anders darstellt als die Hl. Anna, zeigen die Marien seiner Pietà-Grabreliefs mit ihrem verhaltenem Gesichtsausdruck, der glatteren Physiognomie und der einfacheren Kleidung.<sup>1</sup> Der Hl. Joachim unterscheidet sich deutlich von Krümpers 'Winter' (Bayerisches Nationalmuseum, München), der in der Haltung und den Körperformen – den nackten Armen und der zum Teil entblößter Brust – einer alterslosen Idealfigur entspricht und nur im Gesicht als älterer Mann gekennzeichnet ist.<sup>2</sup>

Der expressive Stil des Braunschweiger Figurenpaares macht deutlich, daß ihr Schöpfer nicht von der italienischen Kunst des Manierismus beeinflusst war, die für Krümpfer über seinen Lehrer Hubert Gerhard, aber auch für die übrige Bronzeplastik vom Beginn des 17. Jahrhunderts



Kat. 215, Detail



Kat. 214, Detail



in Deutschland prägend war. Joachim und Anna erscheinen stilistisch eher mit geschnitzten Kleinbildwerken aus Holz oder Elfenbein verwandt.

Obwohl die beiden Alten barfuß und in kniender Haltung gezeigt werden, wirken sie würdevoll. Zum einen 'adelt' sie die opulente, detailliert dargestellte Kleidung, mehr jedoch ihre individuellen Gesten, Haltungen und Physiognomien. Die Spuren des Alters sind deutlich abzulesen, vor allem beim durchfurchten, aber eindrucksvollen Gesicht der Anna, ihrem faltigen Hals und dem knöchernen Bruststück, das der Ausschnitt freiläßt. Andererseits schmückt sie nicht nur die Kleidung, sondern auch das unter dem Schleier hervortretende lockige Haar, von dem eine Strähne über die Schulter fällt. Die Mimik und die betonte Gestik mit den differenziert gebildeten, einzeln bewegten Fingern verstärkt die Ausdruckskraft der Figuren, deren Lebendigkeit nicht zuletzt durch die nervöse Modellierung und die vorzüglichen Bronzegüsse verdeutlicht wird. In ihrer Ausdrucksintensität erinnern die Gestalten an Donatellos Darstellungen alter Menschen, die Hl. Anna erscheint der Cumäischen Sybille von Michelangelos Sistina-Decke grundsätzlich verwandt, ohne daß direkte Abhängigkeiten vorausgesetzt werden können.

1 U. a. Lösch- und Burchard-Epitaph (Ausst. München 1980, Nr. 940, 943)

2 Weihrauch 1956, Nr. 177

Literatur: Riegel 1887, S. 267, Nr. 180. – Ausst. Warschau 1974, Nr. 111. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 132. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 21

## Leonhard Kern

Kern wurde am 22. 11. 1588 in Forchtenberg, Hohenlohe, als Sohn des Steinmetzen Michael Kern d. Ä. geboren. Wie drei seiner Brüder entschied er sich für das Bildhauerhandwerk; 1603 begann er seine Ausbildung beim älteren Bruder Michael Kern d. J., mit dessen Werkstatt er auch in Würzburg tätig war. 1609 ging Kern für fünf Jahre nach Italien, wo er sich in Rom, Neapel, Florenz und Venedig aufhielt. 1613 erhielt er von Venedig kommand einen Auftrag vom Bischof von Laibach: Für die Kathedrale von Oberberg schuf er den Hochaltar, von dem zwei Tafeln erhalten sind. Der flächige Aufbau der Reliefs zeigt, daß Kern mehr von graphischen Vorbildern als von der zeitgenössischen italienischen Plastik abhängig war.

Der Bildhauer kehrte nach Forchtenberg zurück, wo er zunächst wieder in der Werkstatt seines Bruders Michael mitarbeitete, ging jedoch bald an den kurfürstlichen Hof in Heidelberg; über seine dortigen Arbeiten ist nichts bekannt. Erhalten sind die 1617 ausgeführten Monumentalfiguren der vier antiken Monarchen für zwei Portale des Nürnberger Rathauses (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg). Die politischen Ereignisse veranlaßten Kern, Heidelberg zu verlassen, 1620 ließ er sich in Schwäbisch Hall nieder, wo er eine Werkstatt und einen „Crahmladen“ betrieb, in dem er seine Kleinplastiken anbot. Elfenbein- und Holzskulpturen verkaufte er an bedeutende fürstliche

Sammler, davon zeugen seine Arbeiten in den aus Kammern hervorgegangenen Museumssammlungen in Wien, Berlin, München, Stuttgart und Braunschweig. In den zwanziger, dreißiger Jahren brachte es der Bildhauer zu einem stattlichen Vermögen.

1648 wurde Leonhard Kern – für ein Jahr – zum brandenburgischen Hofbildhauer ernannt und reiste deshalb nach Kleve. Schon vorher war seine Adam-Eva-Gruppe aus Elfenbein im Auftrag des Großen Kurfürsten entstanden. Der Künstler starb am 6. 4. 1662 in Schwäbisch Hall.

Das umfangreiche Werk des in seiner Zeit hochgeschätzten Künstlers ist nur schwer von dem Schaffen seiner Brüder, Schüler und Nachahmer abzugrenzen, da nur wenige der Kleinplastiken signiert oder dokumentiert sind. Die Braunschweiger Sammlung besitzt außer der Bronzefigur auch Elfenbein- und Holzstatuetten von Leonhard Kern.

Literatur: Weihrauch 1967, S. ff. – Grünenwald 1969. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 128 ff. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 18 f. – Rasmussen 1977. – Theuerkauff 1986, S. 151 ff. – Ausst. Schwäbisch Hall 1988. – Theuerkauff 1989. – Siebenmorgen 1990

## 216

Allegorie der Bildhauerei

NACH LEONHARD KERN, um 1630/40

H. 15,7 cm

Bronze, vermutlich Vollguß, braune Patina mit schwarzem Lack. Mit dicker Eisenschraube montiert.

Inv. Nr. Bro 130

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 87 der antiken Plastiken: „Ein Bildhauer, welcher an einem unter sich stehenden Kopfe eines Mannes arbeitet. 6 1/2 Z. hoch“ (H 29)

Auf einer Plinthe, die einen halben Kreisbogen beschreibt, steht eine nackter Mann, der mit dem Schlegel in der Linken weit ausholt. Die Rechte ruht mit einem Meißel in der Hand auf einem männlichen Kopf, an dem der Bildhauer arbeitet.

Die Bronze, die in den Inventaren des 18. Jahrhunderts als antik galt, lokalisierte Weihrauch im Umkreis von Leonhard Kern, hielt sie aber nicht für ein autographes Werk des Meisters.<sup>1</sup> Der Typ des kurzbeinigen, untersetzten Mannes mit dem kurzgeschnittenen Haar, der angespannte, unidealisierte Gesichtsausdruck, die ungewöhnliche Plinthe und überhaupt die originelle Darstellung des Themas lassen sich mit dem gesicherten Werk Leonhard Kerns vereinbaren. Im Figurentyp, in der ungewöhnlichen Sockelung wie auch in der Verbindung von Alltagshandlung und Aktfigur, ist die Bronze mit der etwas größeren Figur des Geldzählers vergleichbar.<sup>2</sup>

Die wenig differenzierte Modellierung des Körpers und vor allem des Kopfes, die im Widerspruch zum sorgfältig nachgearbeiteten Bronzeguß mit seiner fein gefeilten Oberfläche und der subtilen Punzierung des Sockels steht, ist schwer erklärbar. Wurde ein unfertiger Tonbozzetto in Bronze





Kat. 216, Detail

umgesetzt?<sup>3</sup> Sollte die Metallstatuette als Modell dienen?<sup>4</sup> Wurde eine unvollendete Statuette aus Holz<sup>5</sup> oder Elfenbein abgegossen? Letzteres würde das Halbrund der Plinthe erklären.<sup>6</sup> Die Fragen lassen sich schon deshalb nicht klären, weil nicht bekannt ist, wo und von wem die Bronzestatuetten, die Leonhard Kern zugeschrieben werden, von denen aber keine zeitgenössisch dokumentiert ist, gegossen wurden. Von vollständiger Eigenhändigkeit kann zumindest bei den Bronzen und gerade auch bei der Braunschweiger Statuette nicht ausgegangen werden.

Die Figur, die zuletzt meist als 'Bildhauerjüngling' bezeichnet wurde, stellt eine ungewöhnliche Personifikation der Bildhauerei dar. Seit dem Mittelalter, vor allem aber in der Renaissance und dem Barock, gehörten Darstellungen der verschiedenen Künste zu den gängigen Themen. Die Skulptur wurde entweder realistisch als ein Bildhauer im Zeitkostüm bei der Arbeit – am häufigsten an einer Büste – gezeigt oder allegorisch als ideale Frauengestalt, die Produkte der Bildhauerkunst – Statue, Bozzetto oder Büste – präsentiert.<sup>7</sup> Eine Verkörperung der Bildhauerei durch einen nackten Mann ist vor der Braunschweiger Statuette nicht bekannt. Bei dieser originellen Darstellung ist jedoch nicht ganz auszuschließen, daß sich Kern, wie er dies häufiger tat, einer (bisher nicht bekannten) graphischen Vorlage bediente.

Die verbreitete Deutung der Kleinbronze als Selbstdarstellung von Leonhard Kern geht vermutlich zu weit.<sup>8</sup> Durch seine Nacktheit ist der Bildhauer aus der Realität heraus-

gehoben.<sup>9</sup> Er arbeitet an einem antikisch wirkenden, überlebensgroßen Kopf; ein vergleichbares Werk von Leonhard Kern ist nicht bekannt. Somit sollte man in der Statuette eher eine ideale Personifikation der Bildhauerkunst sehen als eine Selbstdarstellung des Künstlers. Auffallend ist darüber hinaus, daß die Tätigkeit des Bildhauers nicht realistisch wiedergegeben ist: Er schlägt mit der linken Hand, die Büste, die er bearbeitet, steht zu tief und zu weit seitlich, der Meißel wird nicht vertikal, sondern waagrecht gehalten.

Die Braunschweiger Statuette ist ein Beispiel für die Ambivalenz zwischen Idealismus und Realismus im Werk von Leonhard Kern. Man hält ihn für einen Realisten, weil er anders als die in Italien geschulten Spätmanieristen und Frühbarockbildhauer von Hubert Gerhard über Adrian de Fries, Hans Reichle bis zu Georg Petel sich meist der idealen, klassischen Körperdarstellung verweigerte. Vermutlich aufgrund von Modellstudien stellte er Aktfiguren dar, die gemessen am italienischen Schönheitskanon fast häßlich erscheinen. Doch Kern benutzte seine für ihn eigenartige Körpersprache nicht vorrangig um der Wirklichkeit seiner Zeit nahezukommen, sondern um mythologische, biblische oder allegorische Inhalte darzustellen. Diese dienten als Vorwand zur Darstellung von Aktgestalten, für die es offenbar einen interessierten Abnehmerkreis gab.



Kat. 216, Rückseite





Kat. 216



Kerns Figuren erhalten durch ihre unakademische Gestaltung Lebendigkeit. So ist auch der Bildhauer der Braunschweiger Bronze nicht eine blasse Allegorie, sondern eine eigenständige, ausdrucksstarke Figuration. Gerade das Unrealistische des Handlungsablaufes kommt der Geschlossenheit der Silhouette entgegen. Der kräftige, breitbeinig stehende Mann wird in energischer, konzentrierter Handlung gezeigt. Diese ungewöhnliche Bildhauerdarstellung, von der keine weitere Replik in Bronze oder einem anderen Material bekannt ist, gehört zu den interessantesten Figuren der Braunschweiger Bronzensammlung.

- 1 Weihrauch 1967, S. 340
- 2 Privatbesitz Bremen, Ausst. Schwäbisch Hall 1988, S. 179 f.
- 3 Grünenwald in: Ausst. Schwäbisch Hall 1988, S. 164
- 4 Grünenwald 1969, S. 39, Nr. 21
- 5 Die typische spröde Struktur des Materials Holz läßt sich am Bronzeabguß allerdings nicht erkennen.
- 6 Theuerkauff 1989, S. 38
- 7 RDK, Bd. 2, s. Bildhauerkunst (Personifikation) und Bildhauerbildnis
- 8 Grünenwald 1969, S. 39; Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 131; Grünenwald in: Ausst. Schwäbisch Hall 1988, S. 164; Zahlten 1988, S. 35
- 9 Unzutreffend ist die Behauptung Grünenwalds, daß der Bildniskopf und der 'Bildhauer' die gleichen Gesichtszüge aufweisen (Ausst. Schwäbisch Hall 1988, S. 164).

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 130. – Weihrauch 1967, S. 340. – Grünenwald 1969, S. 39, Taf. 17. – Theuerkauff 1973, S. 165. – Ausst. Warschau 1974, Nr. 110. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 131. – Ausst. Schwäbisch Hall 1988, S. 35, S. 104, Nr. 63. – Theuerkauff in: Siebenmorgen 1990, S. 38 ff.

## Georg Schweigger

Schweigger, am 6. 4. 1613 in Nürnberg geboren, ging bei seinem Vater, dem Bildhauer Immanuel Schweigger (1583–1634), in die Lehre, danach arbeitete er in der Werkstatt des nur drei Jahre älteren Goldschmieds Christoph Ritter III. (1610–1676), der später auch bei an Schweiggers Neptunbrunnen beteiligt war. Schweiggers Ausbildung als Goldschmied zeigt sich an seinen vorzüglich ziselierten Kleinbronzen wie auch an den in Arbeiten in Solnhofener Stein, ein Material, das häufig für Goldschmiedemodelle genutzt wurde.

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts war Schweiggers Kunst vor allem retrospektiv orientiert; er war der Hauptmeister, der schon früher einsetzenden Dürer-Renaissance. Sowohl thematisch wie auch in der minutiös sorgfältigen Ausführung orientierte er sich an den großen Vorbildern der Nürnberger Renaissancekunst. 1652 restaurierte er den Kruzifixus von Veit Stoß in St. Sebald, Nürnberg, den er in mehreren großen und kleineren Varianten nachbildete (monumentale Holzfassung in Graz, Kirche der Barmherzigen Brüder).

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden historisierende Porträtmedaillons in Bronze, u. a. von acht Humanisten beziehungsweise Reformatoren. In den vierziger Jahren spezialisierte sich Schweigger auf szenische Kleinreliefs in Solnhofener Stein, die durch Stiche Dürers und seiner Zeitgenossen inspiriert waren. Auch die Braun-

schweiger Sammlung besitzt solche Arbeiten, z. B. 'Predigt Johannes des Täufers' mit dem Dürermonogramm und der Jahreszahl 1511.<sup>1</sup> Vor allem in ihrer größeren Plastizität lassen sich diese retrospektiven Reliefs als Werke der Barockzeit erkennen. Zur Gemäldesammlung Anton Ulrichs gehörte auch ein Porträt Schweiggers von Gottfried Kneller.

Größere Bildhauerarbeiten konnte Schweigger erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges ausführen. 1655 schuf er eine große Büste von Kaiser Ferdinand III., den er auch in Reliefbildnissen darstellte. Ab 1659 arbeitete er an seinem Hauptwerk, dem Nürnberger Neptunbrunnen. Die Bronzen wurden im wesentlichen bis 1668 von Wolff Hieronymus Heroldt in Nürnberg gegossen. Es kam jedoch nie zur Fertigstellung des Brunnens, die Bronzen wurden schließlich 1797 an Zar Paul I. von Rußland verkauft. Im Park von Schloß Peterhof bei Petersburg wurde Schweiggers Hauptwerk – nicht ganz originalgetreu – aufgestellt.

Verhandlungen von 1665 über eine Berufung Schweiggers nach Kopenhagen an den Hof Friedrichs III. blieben ohne Ergebnis. Der Künstler verbrachte seine gesamte Tätigkeit in seiner Heimatstadt Nürnberg, wo er am 13. 6. 1690 starb.

- 1 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 144

Literatur: Neudörfer 1875, S. 204 ff., 231. – Weihrauch 1943–50. – Schuster 1966. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 26, 143 f. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 32. – Ausst. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 203 ff.

## 217–218

Medaillonbildnisse von Martin Luther und Erasmus von Rotterdam

GEORG SCHWEIGGER, 1638

## 217

Martin Luther

Dm. 7,7 cm

Bronze, hellbraune Patina, 'verputzt'. Am unteren Rand des Rahmens die Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 195. In nicht zugehörigem Kunstkammerahmen des 18. Jahrhunderts. Beschriftung in Tinte auf der Rückseite des Rahmens: „EFFIGIES DN. MARTINI LUTHERI S S TEOLOG. D AETATIS SVAE LXIII. Georg Schweigger Bildhauer in Nürnberg fec: 1638“

Inv. Nr. Bro 201

Im Inventar H 29 als Nr. 195 der modernen Bronzen: „Brustbild des Dr. Martin Luther. Ein rundes Basrelief von Bronze von Georg Schweigger Bildhauer zu Nürnberg gefertigt. Der darum befindliche Rahmen ist von Taxus und schwarz gebeiztem Holze“





Kat. 217



Kat. 218

## 218

Erasmus von Rotterdam

Dm. 7,7 cm

Bronze, helle Patina, 'verputzt'. Am unteren Rand des Rahmens die Inventarnummer des 18. Jahrhunderts: Nro. 196. In nicht zugehörigem Kunstkammerrahmen des 18. Jahrhunderts. Beschriftung in Tinte auf der Rückseite des Rahmens: „IMAGO ERASMI ROTTERDAMI AETATIS SVAE LXIV. Georg Schweigger Bildhauer in Nürnberg fec: 1638“ Inv. Nr. Bro 202

Im Inventar H 29 als Nr. 196 der modernen Bronzen: „Brustbild des Erasmi Rotterdami. Basrelief von Bronze von demselben Künstler und mit einem Rahmen wie voriges“

Die beiden Medaillonreliefs zeigen die Brustbilder von Martin Luther und Erasmus von Rotterdam. Die Köpfe sind leicht nach links gewendet. Luther trägt eine flache Mütze auf dem welligen, mittellangen Haar und einen offenen Talar über einem geknöpften Hemd. Erasmus ist mit einer höheren Mütze bekleidet, unter der kurze Locken hervortreten, er trägt ein pelzverbrämtes Wams und darüber einen Mantel mit Pelzkragen.

Beide Medaillons sind sowohl in der Darstellung der Physiognomie, als auch der Kleidung äußerst differenziert gestaltet, so ist zum Beispiel in den Gesichtern der Bartansatz angedeutet; beim Gewand des Erasmus unterscheiden sich zwei Pelzarten.

Die beiden Reliefs gehören zu einer Reihe von acht Humanisten- beziehungsweise Reformatorenbildnissen, die außerdem Philipp Melanchthon, Theophrastus Paracelsus, Willibald Pirckheimer, Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian I. und Karl V. umfaßt. Im Kunsthistorischen Museum, Wien, und im Badischen Landesmuseum, Karlsruhe, hat sich je eine vollständige Serie erhalten, die jedoch beide nicht als

eigenhändig gelten.<sup>1</sup> Die Braunschweiger Reliefs unterscheiden sich in ihrer feinen Ausarbeitung und in mehreren Details von den Exemplaren in Wien, noch mehr von denen in Karlsruhe, erst recht aber von den groben Versionen im Museo Civico Cristiano in Brescia und im Museo Correr in Venedig. Feiner und individueller ziseliert als die Braunschweiger Exemplare sind die drei Medaillons in der Skulpturensammlung, Berlin, die darüber hinaus vergoldet sind.<sup>2</sup> Die fünf Medaillons in Berlin und Braunschweig können derzeit als einzige eigenhändige Fassungen angesehen werden.

Offensichtlich hatte man in Braunschweig nur zwei Reliefs, also keine ganze Serie erworben. Die beiden Medaillons sind – außer nicht erhaltenen Schachfiguren – die einzigen Bronzen, die in dem Zeitraum zwischen der Abfassung des ersten und zweiten Inventars – ca. 1753 und 1787 – in die Sammlung gelangten. Das Inventar führt ausnahmsweise den Namen des Künstlers an, wobei man auf Aufschriften zurückgreifen konnte. Die erhaltenen Inschriften auf den Rückseiten der Rähmchen sind nicht eigenhändig, dürften jedoch die ursprünglichen Bezeichnungen von den verlorenen Originalrahmungen wiederholen. Die Berliner Medaillons mit ihren originalen Rahmungen zeigen die ursprüngliche Beschriftung: Die Namen der Dargestellten sind im runden Rahmen eingetieft, der Name des Bildhauers und die Datierung befindet sich auf der Deckelinnenseite.<sup>3</sup> Die gleiche Datierung wie das Berliner Melanchthon-Medaillon – 1638 – ist bei den Braunschweiger Bildnissen verzeichnet.

Schweiggers Medaillonserie kann als eines der Hauptbeispiele der sogenannten Dürer-Renaissance angesehen werden. Einerseits stellt sie führende Persönlichkeiten der Zeit um 1500 dar, andererseits verwendet sie Vorlagen der Frührenaissance und setzt sie auf altmeisterliche Weise kleinteilig und detailgetreu um. Dennoch zeigt sich vor





Kat. 219



Kat. 220

allein in der Plastizität der Geist des Frühbarock: Die Köpfe treten kräftig hervor, der Kragen vom Talar des Lutherbildnisses ist regelrecht unterschritten. Im übrigen ist der Umgang mit den Vorbildern relativ eigenständig. Zwar orientierte sich Schweigger an der Form der Porträtmedaillen der Frührenaissance, wie sie Hans Schwarz, der bedeutendste Vertreter dieser neuen Gattung, geschaffen hatte, benutzte jedoch nur einmal – bei dem Dürer-Bildnis – eine Medaille als Vorlage, die zu Dürers Lebzeiten entstandene Schaumünze von Mathes Gebel.<sup>4</sup> Hier zeigt er, wie bei Medaillen üblich, die strenge Profilansicht. Die übrigen sieben Humanisten der Serie sind en face dargestellt; als Vorbilder benutzte Schweigger hier graphische Darstellungen, für die Medaillons von Melanchthon und Pirckheimer zum Beispiel Kupferstiche von Dürer.<sup>5</sup>

Bei den beiden Braunschweiger Bildnissen hielt man traditionell ein Gemälde von Lukas Cranach – für Luther – und eines von Hans Holbein d. J. – für Erasmus – für die Vorbilder; vermutlich waren jedoch Stiche von Heinrich Aldegrever und Lucas Vorstermann (nach Holbein) ausschlaggebend.<sup>6</sup>

Durch die Verarbeitung graphischer Vorlagen werden Schweiggers Rundreliefs sehr viel detailreicher, bildhafter und malerischer als die Medaillen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In seinem späteren Werk löste sich der Künstler vom altmeisterlich detaillierten Stil: Die Reliefbildnisse Kaiser Ferdinands III. und seines Sohnes zeigen großzügig vereinfachte Profilbildnisse (s. Kat. 219–220).

- 1 Ausst. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 71 u. 72
- 2 Pirckheimer, Melanchthon, Paracelsus, Ausst. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 204–206
- 3 Ebd.
- 4 Ebd., Nr. 45, 63, 71, 72
- 5 Ebd., Nr. 204, 205, Abb. 68, 69
- 6 Schuster 1966, Nr. 11/1 u. 12

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 202. – Weihrauch 1943–53, S. 93. – Schuster 1966, S. 59, Nr. 11/1, 12. – Ausst. Frankfurt a. M. 1981, Nr. 207, 208

## 219–220

Reliefbildnisse von Kaiser Ferdinand III. und König Ferdinand IV.

NACH GEORG SCHWEIGGER, um 1653  
Treibarbeit Wien, Mitte 17. Jahrhundert

## 219

Kaiser Ferdinand III.

H. 32 cm, Br. 25 cm  
Kupfer getrieben, braune Patina. In späterem Rahmen.  
Inv. Nr. Bro 208  
In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 183 der modernen Bronzen: „Kopf des Kaysers Ferdinand der Dritte. Basrelief“ (H 29)



H. 32 cm, Br. 25 cm

Kupfer getrieben, braune Patina. In späterem Rahmen.  
Inv. Nr. Bro 209

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 184 der modernen Bronzen: „Kopf Carl Gustavs von Schweden. Basrelief“ (H 29)

Kaiser Ferdinand erscheint in strengem Profil nach rechts. Er trägt das Haar in langen, welligen Strähnen sowie einen kurzen Schnurr- und Knebelbart. Bekleidet ist er mit einem Harnisch, über den ein Spitzenkragen und eine Draperie gelegt sind. Ein Lorbeerkrantz und der Orden vom goldenen Vlies am Band zeichnen ihn aus.

Spiegelbildlich zum Relief des Vaters erscheint Ferdinand IV. im Linksprofil, er ist ebenfalls mit einem Lorbeerkrantz ausgezeichnet. Der junge König trägt nur einen leichten Oberlippenbart. Bekleidet ist er mit einem Harnisch, einem Spitzenkragen und einer Draperie; ein Ring hängt auf seiner Brust.

Kaiser Ferdinand (1608–1657) war 1625 ungarischer und 1627 böhmischer König geworden, bevor er 1636 zum römischen König und im Jahr darauf zum römischen Kaiser gewählt wurde. Ferdinand IV. (1633–1654) war 1653, ein Jahr vor seinem frühen Tod, zum römischen König gewählt worden.

Im Kunsthistorischen Museum in Wien gibt es mehrere Porträts Kaiser Ferdinands III. von Georg Schweigger. Schon 1643 hatte dieser ein Reliefbildnis Kaiser Ferdinands III. in Solnhofener Stein geschnitten, das einer Medaille von Alessandro Abondio folgt.<sup>1</sup> Die große Bronzebüste des Kaisers stammt von 1655<sup>2</sup>, eng verwandt mit ihr ist ein Bronzerelief, das ebenfalls Schweigger zugeschrieben wird.<sup>3</sup> Von dieser Tafel gibt es zwei Nachahmungen in getriebenem Kupfer, das Braunschweiger Relief<sup>4</sup> und eine Version in Ovalform im Kunsthistorischen Museum, Wien.<sup>5</sup> Die Wiener Bronze ist mit 46 x 33,5 cm größer als das Braunschweiger Relief, das Oval dagegen zeigt den gleichen Maßstab, wegen der reduzierten Relief- fläche ist es jedoch geringfügig kleiner (30 x 24,5 cm).

Das Exemplar in Braunschweig orientiert sich zwar eng an dem Wiener Bronzerelief, unterscheidet sich jedoch in vielen Details, zum Beispiel der Form der Schleife am Lorbeerkrantz, den lockiger schwingenden Haaren und dem Lamm vom Orden des goldenen Vlieses. Die Treibarbeit ist also – ebenso wie das Wiener Oval – nicht direkt von der originalen Bronze abgeformt; beim Kopieren wurde die Komposition etwas schmuckreicher, aber plastisch weniger präzise gestaltet. Die Kopie dürfte eher in Wien als in Nürnberg, der Wirkungsstätte Schweiggers, entstanden sein.<sup>6</sup>

Das Bildnis Ferdinands IV. galt in den Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts, aber auch noch bei Riegel, als Porträt Karls X. Gustav von Schweden<sup>7</sup>, den Schweigger ebenfalls porträtiert hatte.<sup>8</sup> Es handelt sich jedoch – als Pendant zum Bildnis Kaiser Ferdinands III. –

um die Darstellung seines ältesten Sohnes. Die Krönung Ferdinands IV. zum römischen König 1653 oder aber sein früher Tod 1654 könnten der Anlaß zu dem Porträt gewesen sein. Zwar ist von diesem Bildnis nur die in Kupfer getriebene Version in der Braunschweiger Sammlung bekannt, doch darf angenommen werden, daß auch hier eine Originalbronze von Schweigger das Vorbild war.

Porträtsitzungen Ferdinands III. und seines Sohnes bei Schweigger sind nicht dokumentiert. Schuster vermutet, daß der Künstler die Fürsten 1653 anläßlich der Krönung Ferdinands IV. zum römischen König in Regensburg getroffen haben könnte.<sup>9</sup> Allerdings wirken die Bildnisse schematisch und starr, was auch für die übrigen Porträts Ferdinands III. von Schweigger zutrifft. Der Altersunterschied von Vater und Sohn wird bei den Braunschweiger Tafeln kaum deutlich. Somit erscheint es als eher wahrscheinlich, daß graphische Bildnisse oder Medaillen als Vorlagen dienten.

Das Braunschweiger Herzogshaus war verwandtschaftlich mit den Habsburgern verbunden. Elisabeth Christine, die Enkelin Anton Ulrichs, heiratete Karl VI., den späteren Kaiser, einen Enkel Ferdinands III.<sup>10</sup> Die Nachfolgerin Karls VI. – Maria Theresia – war somit eine Urenkelin Herzog Anton Ulrichs.

1 Schuster 1966, S. 111 ff., Nr. 27

2 Die Signatur Schweiggers ist im Bestandskatalog (Planiscig 1924, Nr. 356) nicht angeführt; Schuster (1966, S. 113 ff., Nr. 28) bezweifelt, daß es sich um einen der dokumentierten Güsse von Balthasar Heroldt handeln könnte, da Schweigger auch für den Guß bezahlt wurde.

3 Weihrauch 1943–53, S. 98; Schuster 1966, S. 122 ff., Nr. 30 (jeweils mit Angaben zu früheren, nicht überzeugenden Zuschreibungen)

4 Bei Schuster (ebd.) fälschlicherweise als verschollen angeführt.

5 Schuster 1966, S. 125 f., Nr. 30.1

6 Schuster (1966, S. 126) nennt Daniel Neuberger als Ausführenden.

7 Bei Schuster ebenfalls als verschollen angeführt (1966, S. 127 f.).

8 Ebd., S. 118 ff., Nr. 29

9 Ebd., S. 115 f., 124 f.

10 Vgl. Kat. Braunschweig 1983, Nr. H 9

Literatur: Riegel 1887, S. 269, Nr. 208, 209. – Weihrauch 1943–53, S. 98. – Schuster 1966, S. 126 ff., Nr. 30, 30.2

## 221

Michelangelo

NACH GEORG SCHWEIGGER (?)

Treibarbeit Wien, Mitte 17. Jahrhundert

H. 44,5 cm, Br. 32,5 cm

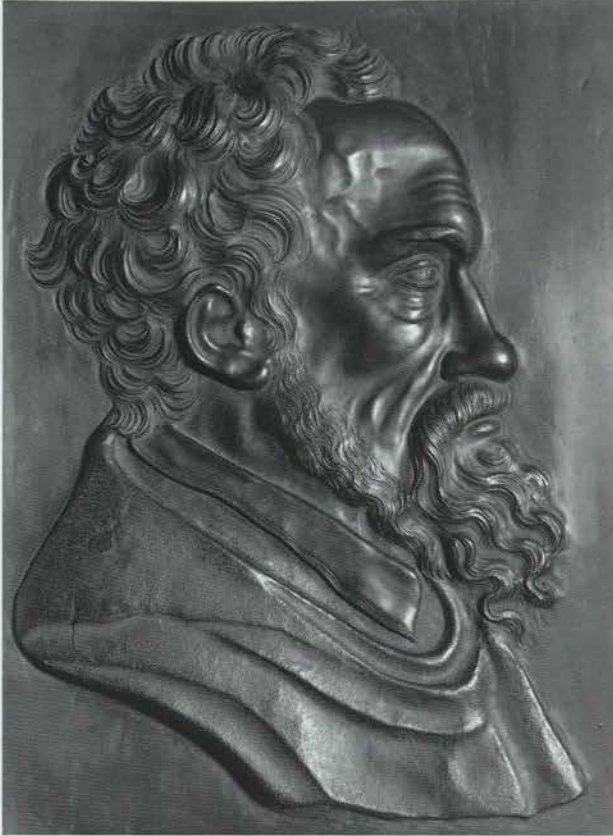
Kupfer getrieben, braune Patina. Kleiner Riß links am Revers. In späterem Rahmen.

Inv. Nr. Bro 141

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 185 der modernen Bronzen: „Kopf eines alten Mannes. Basrelief, 19 Z. hoch 14 Z. breit“ (H 29)

Der betagte Künstler wird in einer nach rechts gewandten Profilsicht dargestellt. Er trägt einen Mantel, aus dem ein Kragen hervortritt.





Kat. 221

Die Verehrung und Bewunderung, die Michelangelo zu Lebzeiten und in den folgenden Jahrhunderten entgegenbracht wurde, spiegelt sich auch in seinen zahlreichen Portraits wieder.<sup>1</sup> Zu den posthum entstandenen, 'memorie' zählt auch das in Kupfer getriebene Braunschweiger Relief, bei dem es sich um eine leicht variierte Kopie nach einer im Format nahezu entsprechenden Bronzetafel im Kunsthistorischen Museum in Wien handelt.<sup>2</sup> Beim Wiener Relief ist das Profil – kompositionell überzeugender – steiler aufgerichtet. Es ist schärfer und prägnanter in den Formen als die wahrscheinlich einige Jahrzehnte später entstandene Braunschweiger Tafel, die wie eine barockisierte Variante erscheint. Aus der geistvollen Persönlichkeit der Wiener Tafel ist ein behäbiger alter Mann mit fleischiger Nase geworden, den man in Braunschweig im 18. Jahrhundert nicht mehr zu identifizieren vermochte.

Im Typus folgen die Reliefs der berühmten, 1546 entstandenen Graphik von Giulio Bonasone, die großen Einfluß auf spätere Michelangelo-Darstellungen ausübte.<sup>3</sup> Charakteristisch für Bonasones Graphik sind unter anderem die 'züngelnden' Haare, die in ähnlicher Form auch bei dem Wiener Relief in Erscheinung treten. Bei dem Stich von Bonasone ist der untere Büstenabschnitt gerade abgeschlossen. Auch hinsichtlich der Bekleidung unterscheiden

sich die Graphik und die Reliefs, bei letzteren erinnert die Form des Revers an Medaillenportraits, zum Beispiel an jenes, das Leone Leoni von Michelangelo geschaffen hatte.<sup>4</sup>

Wie Planiscig angibt, ist das Wiener Relief 1657 in der Liste der von Balthasar Heroldt angefertigten Bronzegüsse aufgeführt<sup>5</sup>, doch kommt Heroldt nicht als Schöpfer der Reliefkomposition in Frage, sondern dürfte lediglich für die Ausführung der Bronzearbeit verantwortlich gewesen sein. Sowohl in der Braunschweiger Sammlung als auch in Wien ist das Michelangelo-Relief das 'Gegenstück' zu einem Profilbildnis Kaiser Ferdinands III., das etwa das gleiche Format hat (Kat. 219; außerdem gibt es in Braunschweig noch das Bildnis Ferdinands IV., Kat. 220). Die Bronzegüsse in Wien und die Braunschweiger Kupfertafeln entstanden sicherlich jeweils in denselben Werkstätten.

Bei den Bildnissen der Habsburger Monarchen können aufgrund archivalischer Hinweise Modelle von Georg Schweigger vorausgesetzt werden (s. Kat. 219–220). Somit stellt sich die Frage, ob auch das Michelangelo-Bildnis, das in der Form des Brustausschnitts und im Reliefstil mit den Bildnissen der Habsburger eng verwandt ist, vom selben Künstler stammt. Der kompilatorische Charakter des Michelangelo-Bildnisses könnte als Indiz für die Autorschaft Schweiggers, der häufig retrospektiv arbeitete, gelten. Erinnert sei neben den Medaillons von Luther und Erasmus (Kat. 217–218) vor allem an das Reliefbildnis Ferdinands III. in Solnhofen Stein (Kunsthist. Museum, Wien), das sich an einer Medaille von Alessandro Abondio orientiert.<sup>6</sup> Im übrigen gibt es auch stilistische Gründe, wie beispielsweise die sehr prägnante Haargestaltung beim Wiener Bronzerelief, die für eine Zuschreibung an Schweigger sprechen.

1 Steinmann 1913

2 Planiscig 1924, Nr. 366

3 Steinmann 1913, Taf. 37

4 Pollard, J. G.: *Medaglie Italiane del rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Bd. III, Florenz 1985, Nr. 719

5 Planiscig 1924, Nr. 366

6 Schuster 1966, S. 111 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 141. – Steinmann 1913, Taf. 53

## 222

Sich kratzender Hund

GEORG SCHWEIGGER (?), 2. Viertel 17. Jahrhundert

H. 5,7 cm

Bronze, schwarzer Lack über heller Naturpatina. Nasenlöcher offen. Zwei Löcher unter den Schlappohren. An der Unterseite eine rechteckige Öffnung.

Inv. Nr. Bro 184

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 218 oder 219 der antiken Plastiken: „Ein Hund der sich das Ohr kratzt“ (H 29)





Kat. 222



Kat. 222, Detail

Ein kauender, langohriger Jagdhund streckt das linke Vorderbein aus, während er sich mit der linken Hinterpfote am Ohr kratzt.

Die Kleinplastik wurde durch einen Stich des sogenannten Hausbuchmeisters angeregt, der in sehr detaillierter Weise einen sich kratzenden Hund darstellt.<sup>1</sup> Die Figur des sich kratzenden Hundes galt als die berühmteste deutsche Kleinbronze der Renaissance. Bekannt sind sehr viele Repliken<sup>2</sup>, darunter früh dokumentierte Exemplare in alten fürstlichen Kunstsammlungen wie Berlin (1701 erworben<sup>3</sup>), Wien und Dresden. Sowohl in Braunschweig (s. Kat. 223) als auch in Dresden (Grünes Gewölbe) gibt es jeweils zwei Exemplare.

Der kleinen Tierplastik wurde in der Literatur deshalb soviel Beachtung geschenkt, weil sie lange als Werk Peter Vischers d. Ä. galt, der im 19. Jahrhundert als einer der größten Meister der Bildhauerei verehrt wurde, heute jedoch vor allem als Gießer angesehen wird. Riegel bezeichnete 1887 die Kleinbronze des kratzenden Hundes als „berühmt“.

Zwar wird die Autorschaft Peter Vischers d. Ä. seit längerem abgelehnt, dennoch ordnete man das Modell der Tierfigur noch lange der späteren Vischer-Werkstatt zu. Wegweisend war dagegen Weihrauchs Hinweis auf die sogenannte Dürer-Renaissance um 1600.<sup>4</sup>

Man sollte sich fragen, ob der sich kratzende Hund nicht dem Hauptmeister der retrospektiven Plastik im 17. Jahrhundert, Georg Schweigger, zugeschrieben werden kann. Für diesen Künstler wäre eine Aufnahme des Stiches des Hausbuchmeisters gut vorstellbar, sowohl motivisch als auch in der detaillierten Ausarbeitung griff er wiederholt auf Vorbilder aus der Zeit um 1500 zurück. Am besten lassen sich im Material, Format und der retrospektiven Tendenz Schweiggers Humanisten-Medaillons vergleichen (Kat. 217–218). Die Kennzeichnung strähniger Haare, die Modellierung von Hautfalten, Adern und Bartansatz bei den Bildnissen sind eng verwandt mit der Charakterisierung des Hundes. Die von feinen Stegen umgebenen Augen mit der leicht eingetieften Pupille beim Luther-Bildnis erinnern an die Augen des Tieres. Die kleine Bronze dürfte deshalb – wie die Medaillons – in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

Daß die retrospektive Tierbronze lange als Werk einer früheren Epoche galt, ist bei Arbeiten Schweiggers (die manchmal auch das Dürermonogramm aufweisen) kein Einzelfall. Die Kleinbronze unterscheidet sich jedoch auf charakteristische Weise von der graphischen Vorlage. Indem der Kopf des Hundes nach vorne gedreht wird, entsteht eine plastischere und geschlossener Komposition.

Unter den zahlreichen Repliken des sich kratzenden Hundes gibt es eine größere Zahl von sorgfältig ziselierten Figuren; bei ihnen sind die langen Haaren auf den Schlappohren deutlich herausgearbeitet, die Augen und die Schnauze differenziert gestaltet. Zu dieser qualitativ überzeugendsten und vermutlich frühesten Gruppe gehört die Braunschweiger Bronze, außerdem Exemplare in Berlin, Dresden, Wien, Cleveland, München.<sup>5</sup> Alle diese Bronzen



sind eng miteinander verwandt, aber nicht völlig identisch. Angesichts der großen Produktion ist davon auszugehen, daß die einzelnen Gußmodelle nicht direkt modelliert, sondern ausgeformt wurden, eine Technik, die für Schweigger gesichert ist.<sup>6</sup> Die Nachbearbeitung der Wachmodelle und die spätere Ziselierung führten zu Unterschieden, vor allem beim Kopf des Tieres. Der Schwanz wurde jeweils frei anmodelliert, so erklärt sich dessen unterschiedliche Bewegung und Form.

Jahrzehnte, wohl Jahrhunderte lang hat man die beliebte Statuette nachgeahmt, frei kopiert oder abgegossen. Letzteres könnte für die zweite Braunschweiger Figur zutreffen, die etwas kleiner ist (Kat. 223). Es existieren auch späte Repliken in Zinn, Blei und Eisen sowie Varianten, die als Dosen oder Tintenfässer genutzt werden können.<sup>7</sup>

1 Stierling 1920, Abb. 4f.

2 S. Ausst. Cleveland 1975, Nr. 180

3 Ausst. Berlin 1981, Nr. 68; nach Riegel (1887) gab es damals in Berlin zwei Exemplare.

4 Weihrauch akzeptierte nur die fein ziselierten Exemplare als Beispiele der Dürer-Renaissance und datierte den Prototyp aufgrund von groben Güssen in die Mitte des 16. Jahrhunderts (Weihrauch 1967, S. 286, Abb. 343 – Abb. Exemplar in der National Gallery, Washington). Es widerspricht der gängigen Regel, nach der sich plastische Modelle tradieren, daß am Anfang eine grobe Version steht, der später eine subtile folgt.

Nicht überzeugend ist Wixoms Lokalisierung der kleinen Tierfigur in die Innsbrucker Gießhütte von Leonhard Magt und Stephan Godl (Ausst. Cleveland 1975, Nr. 180). In seiner feinen, aber routinierten Modellierung unterscheidet sich der Hund von dem zum Vergleich herangezogenen urwüchsigen 'Nackten Krieger' aus Graz (Bange 1949, Abb. 120).

5 S. Ausst. Cleveland 1975, Nr. 180

6 Weihrauch 1943–53, S. 107

7 Ausst. Cleveland 1975, Nr. 180; Ausst. Berlin 1981, Nr. 68

Literatur: Riegel 1887, S. 267 f., Nr. 184. – Scherer 1919, S. 119. – Stierling 1920, S. 213, Abb. 5. – Ausst. Braunschweig 1976, Nr. 50

## 223

Sich kratzender Hund

NACH GEORG SCHWEIGGER (?)

Guß Süddeutschland, 17. Jahrhundert

H. 5,7 cm

Bronze, schwarzer Lack über hellbrauner Patina.

Inv. Nr. Bro 185

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 218 oder 219 der antiken Plastiken: „Ein Hund der sich das Ohr kratzt“ (H 29)

Die Figur folgt Kat. 222; sie unterscheidet sich in der Haltung des Schwanzes sowie der mitgegossenen dreieckigen Plinthe. Mit dieser weist sie die gleiche Höhe wie das Vorbild auf, die Tierfigur ist also kleiner, was sich dadurch erklären ließe, daß sie von einem Bronzeoriginal abgegossen sein könnte. In der Modellierung, Ausarbeitung und Charakterisierung ist die Statuette weniger differenziert als Kat. 222. Zum Beispiel sind die Ohren gleichsam gänzlich am Kopf angewachsen, das Maul ist friedlich geschlossen. Die Sockelplatte beeinträchtigt die direkte Wirkung der

Hundegestalt. Dieser Guß ist vermutlich nicht sehr viel später als die bessere Braunschweiger Version entstanden. Seine doch recht beachtliche Qualität erweist sich im Vergleich mit späteren Repliken.<sup>1</sup>

1 Vgl. Ausst. Cleveland 1975, Nr. 180; Ausst. Berlin 1981, Nr. 68

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 185

## 224

Bogenschießender Amor

NORDALPIN, 17. Jahrhundert

H. 11 cm

Bronze, graubraune Patina, Pfeil: gelbliche Patina. Pfeil getrennt gegossen, angelötet. Loch in der rechten Hand. Mit Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 192

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 132 der modernen Bronzen: „Cupido“ (H 29)

Der geflügelte Amorknabe steht auf dem rechten Bein, das linke ist erhoben und angewinkelt. In der erhobenen ausgestreckten Linken hält er den Bogen, in der Rechten den Pfeil, den er im nächsten Moment abschießen wird. Der Kopf ist nach links in die Zielrichtung gedreht.

Scherer sah in der kleinen Figur einen späten Guß nach einem Modell aus dem Umkreis der Nürnberger Vischerhütte.<sup>1</sup> In ihrer lebendigen Bewegung und kindlichen Pro-



Kat. 223





Kat. 224

portionierung unterscheidet sich die Kleinbronze jedoch deutlich von Puttengestalten jener Zeit, zum Beispiel einem größeren Bogenschießenden Amor, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg – angeregt offensichtlich von einer Dürerzeichnung – entstanden ist (Skulpturensammlung, Berlin).<sup>2</sup> Die Braunschweiger Bronze vertritt dagegen einen barocken Figurentyp.

Die technische Ausführung der Bronze steht hinter der lebendigen Komposition zurück. Es handelt sich kaum um eine autonome Statuette, sondern wohl um eine Aufsatzfigur, die ein Gerät oder Möbelstück hätte bekrönen können.

1 Scherer 1919, S. 119. Verwiesen wird auch auf kompositionelle Zusammenhänge mit dem größeren Bogenschießenden Amor der Braunschweiger Sammlung (Kat. 138).

2 Weihrauch 1967, Abb. 345 f.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 192. – Scherer 1919, S. 119

## 225

### Bacchusknabe

SÜDDEUTSCHLAND, Mitte 17. Jahrhundert

H. 17,3 cm

Bronze, braune Patina mit schwarzem Lack. Am Baumstumpf Klebeetikett aus dem 18. Jahrhundert mit der nicht

mehr lesbaren Inventarnummer. Mit Schraubgewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 188

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der Bacchusknabe stützt sich mit der rechten Hand und dem entsprechenden Bein auf einen Baumstamm. In der erhobenen Linken hält er eine Weintraube, auf die er lächelnd blickt. Der Kopf ist mit Weinlaub bekränzt. Ein Schulterriemen überkreuzt die Brust, eine Drapierung verhüllt das Geschlecht.

Eine detailreichere und in der plastischen Modellierung überzeugendere Fassung des Bacchusknaben befand sich 1986 im Londoner Kunsthandel.<sup>1</sup> Die Reduzierung der Plastizität zeigt sich beim Braunschweiger Exemplar vor allem am Baumstamm und dem Tuch, das gleichsam aus einem Ast herauswächst. Es ist deshalb auszuschließen, daß es sich hier um ein Original handelt. Möglicherweise lassen sich sowohl die Braunschweiger wie auch die Londoner Version auf eine gemeinsame Vorlage – vielleicht eine süd-deutsche Elfenbeinskulptur? – zurückführen.

1 Aukt. Sotheby's, London, 22. 4. 1986, European Sculpture, Works of Art and Ironwork, Nr. 95 (H. 18,5 cm, als: franko-flämisch, frühes 18. Jahrh.)

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 188



Kat. 225



DEUTSCHLAND, 17. Jahrhundert

H. 3,1 cm

Bronze, Vollguß, goldbraune Patina. Mit Stift befestigt.

Inv. Nr. Bro 131

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der Kopf des Bärtigen liegt auf seiner linken Seite. Die Augen sind geschlossen, der Mund ist geöffnet, wobei die Zunge zu erkennen ist. Am Hals treten Adern deutlich hervor.

Die ungewöhnliche kleine Bronze illustriert ein Thema, das man sonst eher aus der Malerei und Graphik kennt: Gezeigt wird der abgeschlagene Kopf Johannes des Täufers, der auf einer Schüssel – die hier zu ergänzen wäre – Salome, der Stieftochter des Herodes, präsentiert wurde. Johannesschüsseln wurden am Tage der Enthauptung des Täufers, dem 29. August, auf dem Altar aufgestellt.

Die Kleinbronze zeichnet sich durch ihre spontane und lebendige Modellierung aus, auf veristische Weise wird der Ausdruck des Leidens sichtbar gemacht, wobei der Dargestellte gleichsam bei seinem letzten Atemzug gezeigt wird. Dieser Realismus spricht für eine Entstehung nördlich der Alpen.

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 131



Kat. 226



Kat. 227

**227**

Herkules mit dem Himmelsglobus

AUGSBURG, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 49,8 cm, 21,3 cm (Herkulesfigur)

Herkules: Bronze, Feuervergoldung über brauner Patina.

Plinthe: Kupfer, hellbraune Patina.

Kugel: Kupfer, feuervergoldet. Umlaufender Silberring mit 6 Schrauben befestigt. Kugel mit einer Schraube auf dem Nacken von Herkules montiert.

Sockel: dünnes Kupferblech, braun-gelbliche Patina. Aus Teilen zusammengelötet und gestiftet.

Zwei ovale Plaketten: Kupfer getrieben, feuervergoldet. An Vorder- und Rückseite des Sockels angestiftet.

Inv. Nr. Bro 196

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 101 der modernen Bronzen: „Atlas mit der Erdkugel. Das Piedestal ist verguldet und hat ein Basrelief zur Verzierung“ (H 29)

Herkules ist mit dem Löwenfell bekleidet, das den Hinterkopf, den Rücken und die Hüften umhüllt. Die linke Hand stützt er in die Taille, die erhobene Rechte hält die Himmelskugel, die auf dem Nacken des Heros lastet. Auf der Kugel sind die Sternbilder eingraviert; ein Silberreif markiert den schrägen Verlauf des Himmelsäquators, auf dem



die Symbole der Sternzeichen markiert sind. Der hohe profilierte Sockel ist an der Vorder- und Rückseite mit ovalen Reliefs geschmückt. Vorne ist eine Schlachtenszene angebracht, hinten eine bacchantische Szene mit einer schlafenden Nymphe, die von einem Satyr überrascht und von Amoretten begleitet wird.

Die Herkulesfigur erscheint recht starr in der Haltung, die Modellierung ist schematisch, was sich zum Beispiel an der Gestaltung der breiten Füße und Hände zeigt. Es handelt sich nicht um eine autonome Kleinbronze, sondern um eine dienende Trägerfigur. Sie kommt auch in der Kombination mit einer Armillarsphäre<sup>1</sup> oder einer Uhr vor, die von dem 1641 geborenen Augsburger Uhrmacher Matthäus Hallaicher signiert ist (Leihgabe im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart). Auch die Braunschweiger Figur dürfte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein, wofür die barocke Form des Sockels und der Stil der Plaketten sprechen. Diese Reliefs, die sich durch ihren malerischen, detailreichen Stil von der Darstellung des Herkules unterscheiden, stehen inhaltlich in keinem direkten Zusammenhang zur Hauptfigur.

Herkules wird gezeigt, wie er in Vertretung des Atlas das Himmelsgewölbe trägt, während jener für ihn die Äpfel der Hesperiden holt. Die Bronze erinnert in ihrer Komposition an den antiken Atlas Farnese (Museo Nazionale, Neapel), der im 16. Jahrhundert in Rom gefunden worden war.<sup>2</sup> Auf der Himmelskugel sind die wichtigsten Sterne der nördlichen und südlichen Hemisphäre markiert und mit den Sternbildern kombiniert, eine Darstellungsform, die, angeregt durch islamische Himmelsgloben, seit der Renaissance verbreitet war.<sup>3</sup>

1 Kunsthandel (Kunst und Antiquitäten, H. 6, 1993, Anzeige)

2 Pozzi 1989, Nr. 156

3 Ausst. Die Welt in Händen. Globus und Karte als Modell von Erde und Raum, Staatsbibliothek Berlin, Berlin 1989, S. 23 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 268, Nr. 196

## 228

### Herkules

DEUTSCHLAND, 2. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 61,6 cm

Bronze, braune Patina. Über den Schläfen Röhrchen mit Öffnungen. Unterteil der Keule getrennt gegossen. Mehrere Flickstellen. Unter der Plinthe Zapfen zur Befestigung.

Inv. Nr. Bro 121

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 5 der modernen Bronzen: „Herkules, welcher in der Rechten die Äpfel der Hesperiden und in der Linken seine Keule hält. Ist ein Fuß 7 1/2 Zoll“ (H 29)

Herkules steht lässig in klassischem Kontrapost auf einer winkelförmigen Plinthe. Das Löwenfell bedeckt seinen Kopf und den Rücken; die Vorderpfoten sind vor der Brust verknotet. In der gesenkten Rechten hält er die Keule, die schräg nach hinten geführt, jedoch nicht auf die Plinthe aufgestützt ist. In der vorgestreckten Linken befinden sich die drei Äpfel der Hesperiden.



Kat. 228, Detail

Auffallend an der großen Bronze ist die Modellierung, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Holzmodell zurückgeht. Sie ist hart und prägnant, was durch die Nachbearbeitung noch verstärkt wurde. Dies zeigt sich vor allem am Gesicht, das wie geschnitzt erscheint: Alle Details sind deutlich voneinander abgesetzt, zum Beispiel die Augenbrauen. Hierdurch wird eine besondere Intensität im Ausdruck erreicht. Markant treten Adern am ganzen Körper hervor, sie wirken jedoch ornamental, da sie nicht anatomisch bedingt sind. Mit Akribie, aber ohne besondere Sensibilität ist die gesamte Figur, vor allem das Löwenfell, nachbearbeitet worden: gehämmert, graviert, gepunzt. Der extrem schwere Guß weist kaum Fehlstellen auf. Vielleicht wurde die Figur nicht von einem Bildgießer, sondern in der Werkstatt eines Geschütz- oder Glockengießers ausgeführt.

Der Modellschnitzer griff ein antikes Thema auf, das er auf ungewöhnliche Weise interpretierte. Der schlanken, beinahe leichtfüßigen Figur fehlen die Kraft und das Pathos, das im Barock mit der Herkulesgestalt verbunden war. Die große, repräsentative Figur entstand sicherlich nördlich der Alpen, jedoch wohl nicht in einem der bekannten Kunstzentren.

Literatur: Riegel 1887, S. 263 f., Nr. 121





Kat. 228



DEUTSCHLAND, um 1700

H. 21,5 cm, Br. 19,5 cm  
 Bronze, graugrüne Patina.  
 Inv. Nr. Bro 138

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 325 der antiken Plastiken: „Ein antikes Basrelief von Bronze, so aber sehr gelitten hat. Im Vordergrund erkennt man noch zwey sitzende Figuren. Der Grund ist eine Landschaft.“ (H 29)

Das skizzenhafte Ovalrelief zeigt zwei Figuren inmitten einer felsigen, mit Bäumen bewachsenen Landschaft. Im Vordergrund erscheint ein hingelagerter Jüngling, der sich an einen Baum lehnt; seine Oberschenkel sind mit einem Tuch bedeckt. Ihm wendet sich eine vermutlich weibliche Gestalt zu, die eine Schalmei in den Händen hält.

Der Zustand dieses Reliefs mit seiner unpräzisen Modellierung und der fehlenden Nachbearbeitung war so ungewöhnlich und mangelhaft, daß man es in den Inventaren des 18. Jahrhunderts als ein antikes Relief ansah, das „sehr gelitten“ hatte. Es muß davon ausgegangen werden, daß es sich um einen Guß nach einem unfertigen oder beschädigten Modell handelt. Keine weitere Replik ist bekannt.

Die dargestellte Szene ist nicht eindeutig zu identifizieren. Bei der männlichen Figur, die in der Linken einen Hirtenstab hält, könnte es sich um den schönen Jäger Endymion



Kat. 229

handeln, einen Sohn des Zeus. Als er ermattet von der Jagd auf dem Berge Latmos entschlummerte, näherte sich ihm Selene, die Göttin des Mondes.

Die stimmungsvolle Darstellung erinnert an gemalte Schäferszenen, die sich in der Barockzeit großer Beliebtheit erfreuten. Der schwer einzuordnende Guß dürfte nördlich der Alpen, wahrscheinlich in Süddeutschland entstanden sein.

Literatur: Riegel 1887, S. 265, Nr. 138

### Georg Raphael Donner

Der Sohn eines Zimmermanns wurde wohl am 24.5.1693 in Eßling bei Wien geboren; er erhielt vermutlich eine Ausbildung als Goldschmied beim Wiener Hofjuwelier Johann Kaspar Prenner. Es folgte eine Lehre bei dem aus Venedig stammenden Bildhauer Giovanni Giuliani (1663–1744) bis 1709–10. Vor 1713 könnte er wie sein Bruder Matthäus (1704–1756) von Benedikt Richter als Münzschnneider ausgebildet worden sein.

Sein frühestes nachweisbares Werk ist eine 1721 datierte Pietà in der Nationalgalerie, Prag. 1725–28 war Donner in Salzburg für den Fürstbischof Franz Anton Graf Harrach tätig, zuerst als Münzeisen-schneider. Vom Auftrag für elf Statuen und vier Puttengruppen für das Treppenhaus von Schloß Mirabell (Architekt Lucas von Hildebrandt) gilt nur die Paris-Statue von 1726 als eigenhändig.<sup>1</sup>

1729–39 arbeitete Donner in Preßburg als Hofbildhauer von Fürstprimas Emmerich Graf Esterhazy. In seinem Auftrag entstanden mehrere große Werke für den Preßburger Dom u. a. die Porträtstatue Esterhazys und der Altar in der Eleemosynarius-Kapelle sowie der ehemalige Hochaltar mit der St. Martin-Gruppe. Während seiner Preßburger Zeit knüpfte Donner wieder Kontakte nach Wien. Die monumentale Apotheose Karls VI. führte er 1734 in Marmor für G. W. v. Kirchner, den Oberaufseher der Forsten des Kaisers, aus (Österreichisches Barockmuseum, Wien). Größere Aufträge erhielt er von der Stadt Wien: zwei Marmorreliefs 1738–39, die ursprünglich für die Sakristei im Stephansdom bestimmt waren, und sein Hauptwerk, der Providentia-Brunnen für den Mehlmarkt 1738–39 (Österreichisches Barockmuseum, Wien). 1739 kehrte Donner nach Wien zurück. Vor seinem frühen Tod am 15.2.1741 schuf er noch den Andromeda-Brunnen am Alten Rathaus von Wien und eine große Pietà für den Dom in Gurk.

Neben den monumentalen Auftragswerken entstanden vor allem in seiner letzten Arbeitsphase Kleinplastiken und zahlreiche Reliefs. Modelle aus Wachs und Gips kamen über den Nachlaß des Bruders Matthäus Donner ins Hauptmünzamt Wien. Donner, der anfangs v. a. in Marmor gearbeitet hatte, bevorzugte für seine späteren Arbeiten den Bleiguß, sowohl für monumentale Arbeiten als auch für Kleinplastiken, wie das Relief und das Statuettenpaar der Braunschweiger Sammlung.



- 1 Pötl-Malikova dagegen sieht keine stilistischen Unterschiede zu den übrigen Figuren, bildet allerdings nur wieder den Paris ab (Ausst. Wien 1993, S. 36 ff.).

Literatur: Schlager 1848. – Ilg 1893. – Tietze-Conrat 1905. – Tietze-Conrat 1907. – Pigler 1929. – Blauensteiner 1944. – Schwarz 1968. – Diemer 1979. – Baum 1980. – Maué 1986. – Ausst. Wien 1993

## 230

### Christus und die Samariterin

GEORG RAPHAEL DONNER, 1738/39

H. 52 cm, Br. 25,5 cm

Bleilegierung. Leichte Bestoßungen. In späterem Holzrahmen.

Inv. Nr. Bro 211

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 125 der modernen Bronzen: „Ein schönes Basrelief von Bley; Jesus mit der Samariterin beym Brunnen. 22 1/2 Z. hoch, 11 Z. breit.“ (H 29)

Das hochrechteckige Relief wird von einem eingezogenen Halbkreisbogen überwölbt. Vor der ruinösen Brunnenarchitektur steht links die Samariterin; ihren Wasserkrug hat sie auf den Beckenrand gestellt. Christus sitzt auf dem Rand des Brunnentrogs und wendet sich ihr zu. Mit der Rechten stützt er sich auf, mit der Linken greift er zur Brust. Maleisch detailliert ist die Szene ausgestaltet: mit einem Bäumchen neben dem Brunnen, in den Wolken steht in hebräischen Lettern 'Jahwe', rechts im Hintergrund ist eine Architekturkulissee erkennbar.

Das Relief zeigt eine Szene aus dem 4. Kapitel des Johannes-Evangeliums: „Da nun Jesus müde war von der Reise, setzte er sich also auf den Brunnen... Da kommt ein Weib aus Samaria, Wasser zu schöpfen. Jesus spricht zu ihr: Gib mir zu trinken.“ (Vers 6, 7) Während sich Jesus der Frau zuneigt, drückt sie, die einem Volksstamm angehört, der mit den Juden verfeindet ist, in ihrer Haltung Reserviertheit aus. „Wie bittest Du von mir zu trinken, so Du ein Jude bist und ich ein samaritisch Weib?“ (Vers 8).

1738 hatte Donner vom Rat der Stadt Wien den Auftrag zu zwei Marmorreliefs für einen Wandbrunnen in der unteren Sakristei des Stephansdomes erhalten. Die großen Tafeln aus Carrara-Marmor Hagar in der Wüste und Christus und die Samariterin (144 x 65 cm) wurden jedoch nicht wie vorgesehen installiert, sondern von der Stadt dem Kaiserhaus geschenkt; sie befinden sich heute im Österreichischen Barockmuseum, Wien.<sup>1</sup>

Von der Komposition Christus und die Samariterin sind kleine Fassungen in Wachs und Blei erhalten, die sich vom Marmorrelief unterscheiden und deshalb als dessen Vorstufen angesehen werden müssen. Für kein anderes Werk von Donner sind in vergleichbarem Maße Entwürfe bekannt.

Ein kleines, fragmentarisch erhaltenes Wachsrelief (auf einer Schiefertafel von 18 x 12,5 cm) im Österreichischen

Barockmuseum ist die früheste – erhaltene – Fassung dieses Bildthemas.<sup>2</sup> Es unterscheidet sich von den späteren Versionen außer in der skizzenhaften Modellierung vor allem in den kräftigeren Proportionen der Figuren und ihrer direkteren Gegenüberstellung, wobei sich die Köpfe auf gleicher Höhe befinden. In den späteren Reliefs ist dagegen die sehr schlanke, zurückgebogene Gestalt der Samariterin in einen spannungsvollen Gegensatz zur Christusfigur gesetzt, was dem Inhalt der biblischen Geschichte mehr entspricht.

Zwischen dem Wachsentswurf und dem großen Marmorrelief markieren drei etwa gleichgroße Reliefversionen die allmähliche Entwicklung der Komposition: eine Wachstafel im Hauptmünzamt Wien (53 x 24,5 cm)<sup>3</sup>, die aus dem Nachlaß von Donners Bruder Matthäus stammt, ein Bleirelief in dem tschechischen Schloß Cervena Lhota (53 x 26,5 cm)<sup>4</sup> und das Braunschweiger Exemplar, ebenfalls aus Blei.

Im Vergleich mit den beiden Bleireliefs erscheint die Wiener Wachsversion unfertig. Teilweise sind die Details hier noch nicht plastisch vom Grund abgesetzt, sondern nur graphisch eingeritzt; dies wird am deutlichsten bei den Konturen der Wolken wie auch der Architekturkulissee im Bildhintergrund rechts. Donner könnte für die Bleigüsse von einem Wachsrelief wie dem des Wiener Münzamtes ausgegangen sein, das er durch Anmodellieren vollendete und dann im Wachsaußschmelzverfahren in Blei goß. So wären die Unterschiede zwischen der Wachsfassung und den Bleireliefs – aber auch die zwischen jenen beiden – erklärbar. Bei den Wolken, der Architekturkulissee wie auch den Blättern des Baumes und den Pflanzen an der Brunnenarchitektur wird sehr deutlich, daß die plastische Substanz und Prägnanz für die Gußmodelle der beiden Bleireliefs erheblich – aber auf geringfügig unterschiedliche Weise – gesteigert wurden. Dabei wirkt das Exemplar aus Cervena Lhota etwas differenzierter ausgearbeitet.

Das Braunschweiger Relief gilt allgemein als die Version, die der detailreich ausgeschmückten Marmortafel am nächsten steht. In den überlängten Proportionen der Frauengestalt unterscheidet es sich von der nahverwandten Fassung in Cervena Lhota und gleicht der Marmortafel. Doch gibt es auch Unterschiede: Die Proportionen des großen Reliefs sind schmaler, der Halbkreisbogen mehr eingezogen, die Brunnenarchitektur ruinöser, die Haltung des linken Armes der Frau höher (und damit überzeugender), die linke Hand Jesu ist abgespreizt. Die Braunschweiger Tafel dokumentiert also ein Stadium, das der Marmortafel vorausgeht.

Die beiden verschieden großen Wachsreliefs mit Christus und der Samariterin sind wohl – auch wegen der fehlenden Vollendung – vorrangig als Bozzetti für die große Marmortafel anzusehen; die Bleigüsse dagegen stellen eigenständige Kunstwerke dar. Vielleicht wurden sie, wie Maué vermutet, erst gegossen, nachdem das Marmorrelief große Anerkennung gefunden hatte.

Recht bald nach ihrer Entstehung muß die Bleitafel in die Braunschweiger Sammlung gelangt sein, denn sie ist schon im ersten Inventar von 1753 enthalten (H 18). Es





Kat. 230





Kat. 231





Kat. 232



kann sich also nicht, wie mehrfach vermutet wurde, um das Bleirelief handeln, das sich nach Schlager (1848) in der Wiener Sammlung von Hängel befand.<sup>5</sup>

Gegenüber seinen übrigen personenreichen Reliefdarstellungen konzentriert sich Donner bei der Komposition Christus und die Samariterin auf eine einprägsame Figurenkonstellation, die er in einer lyrischen Szene zeigt: Eine 'romantische' Ruine, üppige Natur und ein weiter Landschaftsausblick in einer wirkungsvoll asymmetrischen Komposition. Das sanft schimmernde Blei unterstreicht die sinnliche Wirkung des Reliefs, das zu den glücklichsten Kompositionen Donners gehört.

Pigler kommentierte: „Das Braunschweiger Bleirelief ist eines der bezeichnendsten Beispiele für Donners reifen Stil. Der organische Aufbau der Körper und ihre gerundete Plastizität wird von der Kleidung ungemein wirkungsvoll betont... Die feine Differenzierung der Körperachsen ruft eine außerordentlich melodiose Rhythmik der Gestalt der Samariterin hervor, die mit der sinnlichen Wahrheit und warmem Sfumato der Oberflächenbehandlung ... Zeugnis für das unmittelbare Naturempfinden Donners ablegt...“<sup>6</sup>



Kat. 232, Detail



Kat. 232

- 1 Baum 1980, Nr. 59
- 2 Ebd., Nr. 61
- 3 Diemer 1979, S. 295, Nr. 22; Maué 1986, Abb. 4
- 4 Ausst. Wien 1993, Nr. 43. Eine verschollene Bronze mit der gefälschten Signatur G. R. Donner 1732 klassifizierten Pigler (1929, S. 56) und Diemer (1979, Nr. 21a) als Kopie.
- 5 Pigler 1929, S. 55
- 6 Ebd., S. 56

Literatur: Schlager 1848, S. 109. – Riegel 1887, S. 270, Nr. 211. – Pigler 1929, S. 55, Abb. 62. – Blauensteiner 1944, S. 56. – Schwarz 1968, S. 123, Nr. 48. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 125. – Diemer 1977, S. 54 f., 296 f., Nr. 24. – Baum 1980, S. 117. – Richter 1984, S. 979 f., Abb. 3. – Maué 1986, S. 159 f., Abb. 6. – Ausst. Wien 1993, Nr. 44

## 231–232

Merkur und Venus

GEORG RAPHAEL DONNER, ca. 1738/39

### 231

Merkur

H. 39 cm

Bleilegierung. Figur getrennt gegossen. Arme vermutlich angesetzt. Attribut (Beutel) verloren. Bestoßungen am rechten Oberarm. Riß am Halsansatz.

Inv. Nr. Bro 170

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 193 der modernen Bronzen: „Merkur, welcher mit der Rechten den Kopf des Argus hält; eine Statue von Bley 10 ½ Zoll hoch“ (H 29)



H. 39 cm

Bleilegierung. Mit Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 169

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 192 der modernen Bronzen: „Venus Anadyomene, Statue von Bley, 10 Zoll hoch.“ (H 29)

Merkur, gekennzeichnet durch kleine Flügel im Haar, steht im Kontrapost – mit rechtem Standbein – vor einem Baumstumpf. In der rechten Hand hält er den abgeschlagenen Kopf des Argos. In der Linken fehlt der Beutel, der bei anderen Exemplaren erhalten ist. Der Kopf ist nach links gewendet und nimmt damit Bezug auf das Pendant. Venus ist frontal dargestellt, der Kopf wendet sich nach rechts zur Männerfigur. Die nackte Frau verdeckt mit Blättern, die sie in der linken Hand hält, die Scham, der rechte Arm wird zur Seite abgespreizt. Das rechte Bein, das Spielbein, ist leicht angewinkelt. Als Stütze dient ein Baumstumpf rechts hinter der Figur, der vorne von einem Delphin verdeckt wird.



Kat. 231

Kleinplastiken sind im Werk Donners äußerst rar, zudem sind sie nicht dokumentarisch gesichert. Zwei Figuren von Venus und Merkur werden allerdings im Nachlaßinventar des 1756 verstorbenen Matthäus Donner, der die Hinterlassenschaft seines berühmteren Bruders übernommen hatte, aufgeführt: „Zwey Statuen, den Mercurius und Venus vorstellend, a st. 12 fl. ... 24 fl.“<sup>1</sup>

Vor dem Statuettenpaar hatte Donner schon einmal einen Merkur dargestellt: in der fünf Zentimeter größeren Bleigruppe Merkur mit Amor im Stiftsmuseum, Klosterneuburg.<sup>2</sup> In der Komposition sind die beiden Männerfiguren eng verwandt, weniger jedoch in den Proportionen; die frühere stämmig-muskulöse Merkurgestalt erinnert noch an die Paris-Statue in Schloß Mirabell, Salzburg.<sup>3</sup> Schlanker und eleganter wirkt dagegen der Braunschweiger Merkur, der damit dem Vorbild für beide Statuetten näherkommt, dem Apollo (mit Amor) von François Duquesnoy.<sup>4</sup> Diese Bronze gehört, zusammen mit ihrem Pendant, dem kompositionell verwandten Merkur, zur Sammlung Liechtenstein.<sup>5</sup> Donner muß die berühmten, seinerzeit in Wien aufbewahrten Statuetten, die damals als antik galten, gut gekannt haben. Charakteristisch an den beiden Bronzen



Kat. 231





Kat. 231, Detail

Duquesnoys ist die extreme Biegung der Körper mit weit zur Seite geschobener Hüfte, darin folgt er einer berühmten antiken Statue, dem sogenannten Antinous vom Belvedere, Vatikan, Rom.<sup>6</sup>

Bei diesen genannten Bildhauerwerken ist jeweils ein Baumstumpf in die Komposition integriert, wie dies bei einer Marmorfigur aus statischen Gründen gefordert, bei Metallgüssen jedoch überflüssig ist. In Duquesnoys Bronzen und Donners früher Merkurfigur geht die Neigung des Körpers so weit, daß das Gleichgewicht nur dadurch gehalten werden kann, indem sich der Arm der Spielbeinseite auf den Baumstumpf aufstützt. Die schlanke, beinahe schwerelose Gestalt der späteren Merkurfigur Donners hat diese Stütze weniger nötig. Im Gegensatz zu den Repliken in Wien, Nürnberg, St. Petersburg und Budapest stützt sich der Braunschweiger Merkur tatsächlich nicht mit dem Arm auf; schwebende Eleganz erfüllt die ganze Figur.

Die schlanke, elegante Göttin erinnert an die Figur der Samariterin aus dem Braunschweiger Relief (Kat. 230); sie ist jedoch in der Bewegung und den Proportionen ruhiger, klassischer. Donner bezieht sich hier offensichtlich weniger direkt auf Vorbilder; durch die Haltung des rechten Armes wird man an die Medici-Venus erinnert, von der sich eine Bronzekopie von Massimiliano Soldani in der Sammlung Liechtenstein befindet.<sup>7</sup>

Andere Bleigüsse des Paares Merkur und Venus befinden sich in Wien (Österreichisches Barockmuseum u. Kunsthistorisches Museum), Budapest (Szépművészeti Museum), St. Petersburg (Ermitage), Sibiu (Hermannstadt – Brukenthal-Museum) und in Privatbesitz; in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) gibt es eine einzelne Merkurfigur.<sup>8</sup> Die Braunschweiger Statuetten unterscheiden sich in mehreren Details von den meisten übrigen Repliken, vor allem von den in der Literatur am häufigsten behandelten Statuetten im Österreichischen Barockmuseum. Bei der Merkurfigur ist das Feigenblatt nicht isoliert, sondern mit einem Zweig verbunden. Die kleinen Flügel am Kopf sind nicht angefügt, sondern mitgegossen (so auch beim Nürnberger Exemplar). Die Plinthe weist an den senkrechten Schnittflächen nicht die Struktur der Oberfläche auf, sondern ist geglättet (wie beim Nürnberger Exemplar). Verändert erscheint auch die Haltung der Braunschweiger Merkur-Statuette; im Gegensatz zur stark geneigten Wiener Fassung (Barockmuseum) wirkt sie ausgewogen, sicher und elegant.

Auch die Braunschweiger Venus-Statuette unterscheidet sich in mehreren Details von dem Exemplar im Österreichischen Barockmuseum: Statt einem Blatt hält Venus zwei sich überschneidende Blätter vor der Scham. Die Oberfläche des Delphins ist glatt und zeigt keine Schuppen. Wie bei der Merkur-Statuette sind die Plinthenränder glatt gehalten. Ein wesentlicher Unterschied zur Wiener Figur besteht darin, daß die Plinthenoberfläche flacher ist. Der Fuß des rechten Beines steht nicht auf einer kleinen Erhebung, hierdurch wird die Neigung der Wiener Statuette, die wie ein Zurückweichen wirkt, korrigiert. Bei dem Braunschweiger Paar sind die Bewegungen harmonisch aufeinander abgestimmt: die Haltung, die Kopfwendung und Gesten sind in ein feines Gleichgewicht gebracht.

Wie bei dem Relief Christus und die Samariterin legen auch die Kleinplastiken in Blei den Schluß nahe, daß Änderungen an den Gußmodellen in Wachs zu den Unterschieden in den Details und der Haltung führten. Allerdings gibt es auch weniger fein ausgeführte Werkstattrepliken (z. B. im Kunsthistorischen Museum, Wien).

Die Braunschweiger Versionen können als eigenhändige Fassungen eingestuft werden. Dafür spricht nicht nur ihre Qualität, sondern auch die Tatsache, daß sie nicht lange nach ihrer Entstehung, die kurze Zeit vor dem Tod Donners angesetzt wird, in Braunschweig im ersten Inventar (H 18) von 1753 nachweisbar sind. Außer der harmonisch stimmigen Komposition des Figurenpaares, durch die es sich von den meisten anderen Exemplaren unterscheidet, zeichnet es sich dadurch aus, daß es insgesamt weniger und vor allem weniger schematisch punziert ist als alle anderen Vergleichsbeispiele.



- 1 Pigler 1929, S. 60
- 2 Ausst. Wien 1993, Nr. 20
- 3 Pigler 1929, Abb. 4
- 4 S. auch Leithe-Jasper, M. : Die fürstliche Kunstkammer als Quelle der Anregung für Künstler am Beispiel der Einwirkung François Duquesnoys auf Georg Raphael Donner, in: Ausst. Wien 1991, S. 99 ff.
- 5 Ausst. Wien 1991, S. 105 ff.; Ausst. Frankfurt a. M. 1986, S. 87 ff., Nr. 5, 6
- 6 Haskell/Penny 1981, S. 141 ff.
- 7 Ausst. Wien 1991, S. 117; Ausst. Frankfurt a. M. 1986, S. 87 ff., Nr. 48
- 8 Baum 1980, Nr. 63 f.; Weihrauch 1967, S. 442, Abb. 523; Balogh 1975, Nr. 372 f.; Schwarz 1968, Nr. 15, 16; Pigler 1929, S. 59 f.; Ausst. Wien 1991, S. 116 ff.; Ausst. Wien 1993, Nr. 48–61  
Das Paar in Budapest ist kleiner (34 und 33,5 cm); dort befindet sich auch ein an Donners Gruppe eng orientiertes Figurenpaar gleicher Größe: 'Diana' und 'Meleager', traditionell ebenfalls Donner zugeschrieben (Ausst. Wien 1993, Nr. 60–63).

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 170. – Scherer 1911, S. 45. – Pigler 1929, S. 59 f. – Blauensteiner 1944, S. 27, 55. – Fink 1955, S. 45. Schwarz 1968, S. 59, 109, Nr. 15 f. – Ausst. Warschau 1974, Nr. 104 [232]. – Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 123 f. [231]. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 9 [231]. – Klessmann 1978, S. 218 f. – [232]. – Baum 1980, S. 121. – Richter 1984, S. 980 f., Ausst. Wien 1993, Nr. 55–56







**Barthélemy Prieur**

Prieur wurde um 1536 in Berzieux im Norden der Champagne geboren. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt. Früh muß er nach Italien gegangen sein, wo er vermutlich in Rom zusammen mit Ponce Jacquot – vor dessen Rückkehr nach Frankreich 1559 – zusammenarbeitete.<sup>1</sup> Von 1564–68 war Prieur am Turiner Hof tätig, ab 1571 ist er in Paris nachweisbar. Im Auftrag der Madeleine von Savoyen, der Schwester seines Turiner Arbeitgebers, führte er gemeinsam mit dem Architekten Jean Bullant das Herzmonument für deren Gatten, den Connétable Anne de Montmorency, aus (Louvre, Paris). 1576 vollendeten beide Künstler das Grabmal für Montmorency und dessen Gattin (Liegfiguren im Louvre, Paris).

1585 mußte der Hugenotte Prieur, der, wie ein Inventar von 1583 ausweist, inzwischen zu Wohlstand gekommen war, aus Frankreich fliehen. In Sedan wurde er 1591 zum Hofbildhauer Heinrichs IV. ernannt, dem er seine folgende Tätigkeit weitgehend widmete. Neben Grabmälern, u. a. dem Herzmonument für Heinrich IV. (eine erhaltene Bronze in der Kress Collection, National Gallery of Art, Washington), entstanden Bauplastiken für den Louvre, Antikenrestaurierungen (s. Kat. 260), Festdekorationen und zahlreiche Kleinbronzen, darunter Porträt Darstellungen des Königs und der Königin Maria de' Medici.

1 Giovanni Battista Armenini berichtet in seinem Malereitaktat von 1587 über die beiden französischen Bildhauer Ponzio und Bartolomeo, die er persönlich kannte. Allerdings bezeichnete er Ponzio als den jüngeren; es dürfte sich hierbei jedoch um eine Verwechslung handeln, denn Ponce Jacquot, der erheblich älter war als Armenini selber, konnte von diesem nicht als der jüngere von zwei jungen Bildhauern bezeichnet werden (Armenini 1977, S. 287, 293 – freundlicher Hinweis von Anthony Radcliffe).

Literatur: Guiffrey 1911, S. 253 ff. – Lamy/Brière 1949/50. – Jestaz 1975, S. 75 ff. – Grodecki 1986, S. 131 f., 109 f., 128 ff. – Ausst. South Brisbane 1988, S. 18, Nr. 6. – Seelig-Teuwen 1991. – Bückling 1991. – Seelig-Teuwen 1992

**233**

Nereide als Öllampe

BARTHELEMY PRIEUR, vor 1583

H. 17,7 cm, L. 14,3 cm

Bronze, hellbraune Patina, zum Teil abgerieben, Reste schwarzen Lacks. Hände angesetzt. Rechteckige Flickstelle an der Unterseite. Kleine Bestoßungen auf dem Rücken rechts. Auf der Unterseite mit schwarzer Tinte eine 9, diletantisch eingraviert: No 34. Hängevorrichtung fehlt.

Inv. Nr. Bro 9

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Eine nackte weibliche Figur mit nach rechts gewendetem, lächelndem Gesicht hält die Arme hoch erhoben. Ursprünglich umgriff sie eine Haltevorrichtung, an der die Bronze aufgehängt werden konnte. Der Unterkörper des Mischwesens besteht aus einem dreiflossigen Fischschwanz. Zwischen den Schenkeln ragt ein fischmäuliges Ungeheuer hervor, dessen vorgezogener Unterkiefer die Ölwanne bildet.

Der Figurentyp und besonders die physiognomische Gestaltung lassen sich mit weiblichen Aktfiguren in Verbindung bringen, die neuerdings als Werke des französischen Hofbildhauers Barthélemy Prieur gelten. Es handelt sich um kleinformatige Bildwerke, die Frauen bei der Toilette zeigen: Sie trocknen sich ab, wringen sich die Haare oder flechten sie.<sup>1</sup> Ein Bronzeguß eines nagelschneidenden Mädchens ist als Werk Prieurs in der Sammlung des Architekten Jacques II. Androuet Du Cerceau 1602 dokumentarisch nachweisbar.<sup>2</sup>

Die mit den Frauenfiguren eng verwandte Nereide kann ebenfalls als Schöpfung Prieurs angesehen werden.<sup>3</sup> Diese Zuschreibung wird durch die Prieur-Inventare gestützt. In der Aufstellung, die 1583 nach dem Tod seiner Frau verfaßt wurde, werden drei Lampen mit Meerwesen aufgeführt: „Trois lampes de cuivre ornées chacune d'une figure marine“<sup>4</sup> Im Nachlaßinventar von 1611 erscheint ein „modelle d'une petite lampe“.<sup>5</sup>





Kat. 233, Detail

Zahlreiche Repliken unterschiedlicher Faktur und Entstehungszeit veranschaulichen die große Beliebtheit dieser ungewöhnlichen Komposition, die im 17. und 18. Jahrhundert als antik galt und in den großen Kompendien zur antiken Kunst von Licetus, Patin und Montfaucon Aufnahme fand.<sup>6</sup> Unter den Repliken nimmt das Braunschweiger Exemplar aufgrund seiner frischen, lebendigen Modellierung mit der fast skizzenhaften Haargestaltung einen besonderen Rang ein. Pedantische, harte Nacharbeitung oder starkes Ziselieren und Feilen wurde vermieden.<sup>7</sup> Trotz des bizarren Motives wirkt die Gestaltung natürlich und organisch. Die Werkstatt-Inventare machen deutlich, daß Prieur nicht nur modellierte, sondern auch die Bronze-güsse selbst herstellte<sup>8</sup>, was um 1600 nicht mehr die Regel war. Die Braunschweiger Nereide dürfte zu Lebzeiten des Künstlers entstanden sein.

Prieur distanziert sich mit dieser Öllampe deutlich von den gängigen Gestaltungstypen der Antike und Renaissance. Bei ihm dominiert nicht das Gerät, sondern ein menschliches Wesen, das trotz seiner dienenden Funktion dem

Betrachter ein Lächeln entgegenbringt. Bei der Braunschweiger Version wird dies deutlicher als bei den meisten anderen Repliken. Prieur gelingt es, in diesem Grenzbereich zur angewandten Kunst ein traditionelles Thema mit neuem Leben zu erfüllen.

- 1 Seelig-Teuwen 1991, Abb. 9 f.
- 2 Ebd., S. 3708
- 3 S. Aukt. Christie's, London, 6. 12. 1988, Important European Sculpture and Works of Art, Nr. 185
- 4 Grodecki 1986, S. 130
- 5 Lamy/Brière 1949/50, S. 54
- 6 Licetus 1653, 2. Aufl. 1662; Patin 1697, gegenüber S. 124; Montfaucon 1719–24, Bd. V, Taf. 67; s. auch Penny 1992, Bd. 2, S. 95 f.
- 7 S. dagegen Bückling 1991, Abb. 13
- 8 Mehrere Modelle werden als „prestes a fondre“ bezeichnet (Lamy/Brière 1949/50, S. 54).

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 9. – Bode 1907–12, Bd. 3, Taf. 216. – Hackenbroch 1963, S. 18 ff. – Weihrauch 1967, S. 366, Abb. 445. – Penny 1992, Bd. 2, S. 95

## 234

Heinrich IV. zu Pferde

NACH BARTHELEMY PRIEUR, Modell um 1600  
Guß Frankreich, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 18,3 cm

Bronze, gelbliche Patina (Reiter), rötliche Patina (Plinthe), Reste schwarzen Lacks. Reiter separat gegossen, mit Schraubgewinden montiert. Schwertklinge angesetzt. Bruch an der rechten Hand.

Inv. Nr. Bro 173

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 72 der modernen Bronzen: „Heinrich der Vierte, König von Frankreich zu Pferde. Auf dem Boden liegen zwey überwundene Krieger. Diese Gruppe ist 9 Zoll hoch“ (H 29)

König Heinrich IV. sitzt in Ritterrüstung auf einem Pferd mit erhobenen Vorderbeinen. In der Rechten hält er ein Schwert, die Linke greift zu den Zügeln (nicht ausgeführt). Unter dem Pferd liegen auf der ovalen Plinthe zwei besiegte Feinde sowie deren Waffen, Pfeile und Köcher. Ein unbekleideter Toter ist auf dem Rücken ausgestreckt, die Arme ausgebreitet, der Kopf hängt über den Plinthenrand nach unten. In rechtem Winkel liegt über ihm ein Krieger in antikischer Rüstung, der sich mit dem linken Arm auf seinen Schild aufstützt. Den rechten Arm und das schmerzverzerrte Gesicht reckt er nach oben; ihm wendet sich der König zu.

Die Bronzestatuetten sind als Werk des Barthélemy Prieur dokumentiert.<sup>1</sup> Mehrere Exemplare sind nach dem Tod des Künstlers in seinem Atelierinventar aufgeführt.<sup>2</sup> Noch früher ist die kleine Gruppe in königlichem Besitz nachweisbar, 1603 wird sie als Schmuck eines Kabinettschranks im Louvre beschrieben.<sup>3</sup> Zwischen 1594, dem Jahr von Prieurs Rückkehr nach Paris, und 1603 muß die Reiterstatuette geschaffen worden sein. Zusammen mit anderen Werken Prieurs (s. Kat. 235) ist die Gruppe auch im Inventar der Kunstsammlung von André Le Nôtre (1613–1700), dem Gartenarchitekten Ludwigs XIV., nachweisbar.<sup>4</sup>





Kat. 233





Kat. 234



Heinrich von Navarra, der Führer der Hugenotten, bestieg nach der Ermordung Heinrichs III. 1589 als Heinrich IV. den französischen Königsthron. 1593 trat er zum katholischen Glauben über. Es gelang ihm, die zerrissene Nation zu befrieden sowie Landwirtschaft und Gewerbe zu fördern. Zur Propagierung des Königtums setzte er auch die Kunst ein. Besonders zahlreich waren Aufträge für Porträts des Königs, das ambitionierteste, die Reiterstatue aus der Werkstatt Giambolognas, wurde erst nach seiner Ermordung (1610) fertiggestellt und in der französischen Revolution zerstört.<sup>5</sup>

Barthélemy Prieur, ebenfalls Hugenotte, war 1591 Hofbildhauer Heinrichs IV. geworden. In zahlreichen Bildnissen unterschiedlicher Art stellte er den König dar<sup>6</sup>: neben der kleinen Reiterbronze muß er eine Reitergruppe von zwei Fuß Höhe geschaffen haben<sup>7</sup>, den König und die Königin Maria de' Medici stellte er in Büstenporträts und als mythologische Götterfiguren Jupiter und Juno dar (Louvre, Paris).<sup>8</sup> Am meisten verbreitet waren die Kleinbronzen, die Reitergruppe<sup>9</sup> und Büsten im Kleinformat.<sup>10</sup>

Im Rückbezug auf die Antike nahm seit der Renaissance die Reiterstatue in der Rangskala der Bildnisformen die höchste Stufe ein. Als Ersatzformen für das extrem teure und technisch schwierige Reiterdenkmal kamen graphische oder gemalte Bildnisse von Fürsten zu Pferde oder Medaillen und Kleinplastiken gleichen Themas in Mode. Besonders geschätzt und technisch anspruchsvoll waren Reitergruppen mit steigendem Pferd. Gleichzeitig mit der Kleinbronze Prieurs entstand die verschollene Reiterstatuette von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Lüneburg von Adrian de Fries, ehemals das Meisterwerk der Braunschweiger Bronzensammlung (Abb. 1), wenig später wurde Hans von der Pütts Bronze Gustav Adolfs von Schweden geschaffen (Kat. 213).

Das Motiv, unter dem steigenden Pferd Figuren von besiegt Feinden erscheinen zu lassen, das sich aus inhaltlichen und statischen Gründen empfahl, hatte Leonardo in seinen Entwürfen für das Trivulzio-Denkmal formuliert.<sup>11</sup> Es ist nicht zu klären, ob Prieur von diesen Planungen wußte; er könnte sich auch durch römische Münzen inspiriert haben<sup>12</sup> oder durch die Medaille, die Benvenuto Cellini für Franz I. geschaffen hatte, deren Rückseite den König zu Pferde im Kampf gegen eine allegorische Frauengestalt zeigt.<sup>13</sup> Prieur entwickelte die Vorbilder auf eigene Weise weiter. Die besiegt Feinde, die bei der Kleinbronze keine statische Funktion haben, sind zu einer detailreichen dramatischen Konstellation entwickelt worden, die den Gegensatz zur souveränen Gestalt des Königs auf dem leichtfüßig springenden Pferd bildet.

Der poröse Braunschweiger Guß mit seiner wenig detaillierten Modellierung weist nicht die Qualität auf wie die feinste der bekannten Versionen im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.<sup>14</sup> Mehrere Unterschiede machen deutlich, daß die Braunschweiger Bronze später entstanden sein muß. So besitzt das Pferd nicht die fein gestriegelte Mähne, die Haare sind stattdessen auf barocke Weise skizzenhaft locker gekennzeichnet. Der Schweif ist nicht knapp hochgebunden, sondern hängt lang nach unten. Das Zaumzeug wurde ergänzt. Die Plinthe besitzt eine glatte

Oberfläche, während bei der Hamburger Bronze Gras und Blumen zart, aber differenziert gekennzeichnet sind.

- 1 R. Seelig-Teuwen in unpubl. Dissertation, s. auch dies. in: Ausst. München 1980 (Maximilian), Nr. 171. Weitere neuere Lit. zur Gruppe: Lefebure in: Ausst. South Brisbane 1988, Nr. 9; Radcliffe 1992, Nr. 57
- 2 Lamy/Brière 1949/50, S. 52 ff.
- 3 Lalanne 1853–55, S. 50 f.: „Un buffet, tout de bois de cèdre enrichi de plusieurs statues de bronzes modernes, entre autres la statue du Roy au naturel combattant à cheval deux ennemis, dont l'un est terrassé à ses pieds.“
- 4 Guiffrey 1911, S. 256, Nr. 346
- 5 Ausst. Wien 1978, Nr. 159 f.; s. auch z. B. die Statue des Königs von Nicolas Cordier in S. Giovanni in Laterano, Rom (Montagu 1989, Abb. 68)
- 6 Seelig-Teuwen 1992
- 7 Lamy/Brière 1949/50, S. 252
- 8 Ausst. South Brisbane 1988, Abb. 21f.
- 9 Nachweisbar derzeit sechs Reitergruppen (Radcliffe 1992, S. 296)
- 10 S. u. a. Ausst. New York 1968, Nr. 10
- 11 Zeichnung in der Königlichen Sammlung Windsor (Liedtke 1989, Nr. 32)
- 12 Liedtke 1989, Nr. 5 f., 26A
- 13 Pope-Hennessy 1985, Abb. 50
- 14 Möller, L. L.: Erwerbungen, in: Jahrbuch der Hamburger Kunsthauptmännlichen 1964, S. 225 ff.

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 173. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 2. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 26. – Ausst. München 1980 (Maximilian), Nr. 171. – Ausst. South Brisbane 1988, Nr. 9. – Radcliffe 1992, S. 296. – Seelig-Teuwen 1992

## 235

### Schreitender Löwe

NACH BARTHELEMY PRIEUR, Modell um 1600  
Guß Frankreich, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 11,5 cm, L. 17,5 cm

Bronze, braune Patina, teilweise blank abgerieben. Reparierte Bruchstellen an der linken Vorder- und linken Hinterpfote. Vermutlich mit Schraubgewinden montiert.

Inv. Nr. Bro 160

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 207 der antiken Plastiken: „Ein anderer [Löwe] etwas kleiner. Bronze“ (H 29)

Ein hochbeiniger, schlanker Löwe schreitet nach links, das rechte Vorderbein erhoben. Den Kopf mit der mächtigen Mähne hat er nach links gewendet.

Schon im ersten Inventar der Werkstatt Prieurs von 1583 werden drei Bronze-Löwen, allerdings in etwas größerem Format, aufgeführt.<sup>1</sup> Im Nachlaßinventar von 1611 sind verschiedene Tierfiguren, auch Löwen in größerem und kleinerem Format, erwähnt.<sup>2</sup> Im Nachlaßinventar von André Le Nôtre, dem Gartenarchitekten Ludwigs XIV., wird unter zahlreichen Bronzen von Prieur auch ein Löwe verzeichnet, der eine Pfote erhoben hält.<sup>3</sup>

Prieur verkörpert in seinen Löwen nicht den mächtigen König der Tiere, sondern zeigt das katzenhaft elegante Wesen. Auf dem schlanken, hochbeinigen Körper sitzt der





Kat. 235

relativ große Kopf mit dekorativer Lockenpracht. Die Überlängung der Proportionen, die Prieurs Aktstatuetten kennzeichnet, läßt sich mit seinen Tierfiguren vergleichen. Dennoch sind seine Figuren nicht durch manierierte Eleganz gekennzeichnet, sondern durch frische Lebendigkeit, die man gleichermaßen bei dem Schreitenden Löwen erkennen kann.

Mehrere Exemplare des kleinen Schreitenden Löwen sind erhalten.<sup>4</sup> Die Braunschweiger Guß weist nicht die Feinheit der Modellierung, Ziselierung und Patinierung auf wie das Exemplar in der Sammlung Thyssen-Bornemisza.<sup>5</sup> Wie bei den Bronzen der Reiterstatuette Heinrichs IV. (Kat. 234) und des Pairs Kavalier und Magd (Kat. 236–237) besitzt die Braunschweiger Sammlung auch hier einen weniger detaillierten, später entstandenen Guß; diese Bronzen könnten alle aus der gleichen Werkstatt stammen.

- 1 Grodecki 1986, S. 130 f. Einen Löwen in größerer Fassung kennt man aus der Gruppe mit einer Hirschkuh in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Radcliffe 1992, Nr. 58).
- 2 Lamy/Brière 1949/50, S. 51 f., 54
- 3 Guiffrey 1911, S. 255, Nr. 334
- 4 S. Radcliffe 1992, Nr. 57
- 5 Ebd.

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 160

## 236–237

Kavalier und Magd

NACH BARTHELEMY PRIEUR, Modelle um 1600–05  
Guß Frankreich, 1. Drittel 17. Jahrhundert

## 236

Magd

H. 20,6 cm  
Bronze, schwarzgrauer Lack über heller Patina. Kleine Gußfehler am Tuch, hinten rechts und links und an der Taille hinten. Mit zwei mitgegossenen Zapfen befestigt.  
Inv. Nr. Bro 183

296

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 133 der modernen Bronzen: „Ein Frauenzimmer mit einem Blumenkorb. 8 ½ Zoll“ (H 29)

## 237

Kavalier

H. 21,4 cm

Bronze, schwarzgrauer Lack über heller Patina. Loch auf dem Hut (ehem. Kernhalter). Ein kleineres und ein großes Gewindeloch an der Rückseite. Mit zwei mitgegossenen Zapfen befestigt.

Inv. Nr. Bro 182

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 119 der modernen Bronzen: „Ein Mann, der in der rechten Hand einen Handschuh hält. 9 Zoll“ (H 29)

Die Frau, die den linken Fuß vorgesetzt hat, rafft mit der Rechten den Rock, am linken Arm hängt ein Korb und darunter die Geldbörse, in der Linken hält sie eine Frucht.



Kat. 236





Kat. 236, Detail

Die junge Frau trägt einen knöchellangen, weiten Rock, ein geschnürtes Mieder, darunter einer Bluse mit hohem Kragen. Das Haar ist unter einem Tuch verborgen, das den Kopf wie eine Haube umschließt, während die Enden über den Nacken herunterfallen.

Der junge Mann hat den rechten Fuß vorgesetzt, den linken Arm auf die Hüfte gestützt, in der vorgestreckten Rechten hält er seine Handschuhe. Die Figur ist aufwendig bekleidet; sie trägt voluminös gebauschte Kniehosen, ein enges verziertes Wams, darüber eine hinten geknotete Schärpe. Auf dem Kopf sitzt ein Hut mit Federbusch.

Die beiden Gestalten entstammen nicht der gleichen Gesellschaftsschicht, was sich im Vergleich mit zeitgenössischen Trachtenbüchern erweist.<sup>1</sup> Dem vornehmen Städter wird ein Mädchen vom Lande gegenübergestellt. Er hat seine Handschuhe, ein Zeichen seines höheren Standes, abgelegt und hält sie ihr hin; sie offeriert ihm eine Frucht. Vermutlich ließen sich diese Gesten für den zeitgenössischen Betrachter als Vorspiel eines galanten Abenteuers deuten. Die große Beliebtheit dieses Figurenpaares mag unter anderem mit dieser Bedeutungsschicht zusammenhängen. Zahlreich sind die Repliken, die bis ins 19. Jahrhundert hinein produziert wurden.<sup>2</sup>

Die Braunschweiger Güsse sind im Vergleich mit den Pendants im Liebieghaus, Frankfurt a. M., und im Rijksmuseum, Amsterdam<sup>3</sup>, in ihrer Modellierung und Ziselierung

größer. Zum Beispiel ist die Schnürung des Mieders bei der Magd nicht plastisch gekennzeichnet, sondern nur eingeritzt. Die Gesichter weisen nicht die Frische und Lebendigkeit auf wie das der Nereide (Kat. 233), der einzigen Prieur-Bronze in der Braunschweiger Sammlung, die als autograph gelten kann. Die Oberfläche des Figurenpaares weist zahlreiche differenzierte Feilspuren auf, was ebenfalls für einen späteren Guß spricht.

Erst in der letzten Zeit hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß der Schöpfer von Kavalier und Magd mit dem französischen Hofbildhauer Barthélemy Prieur identisch ist.<sup>4</sup> Zuvor hatte man den sogenannten Meister der Genrefiguren (Weihrauch)<sup>5</sup> in den Niederlanden lokalisiert. Die Konturen seines kleinplastischen Werkes waren jedoch schon seit längerem erkennbar: Es umfaßt einerseits Gestalten in Zeittracht, andererseits Aktstatuetten von Mädchen beim Baden, Zöpfeflechten oder Nägelschneiden.<sup>6</sup>

Dokumentarisch lassen sich Kavalier und Magd bisher nicht für Prieur nachweisen. Das Nachlaßinventar führt zwar eine große Zahl von Bronzestatuetten beziehungsweise kleinen Ton-, Gips- oder Wachsmodeellen auf, jedoch meist ohne genauere Bezeichnung. Unter den Bronzen „figures de personnages“ oder den zahlreichen Bronzen und Wachsmodeellen „d’hommes et femmes“<sup>7</sup> könnten sich



Kat. 237



Exemplare jenes Figurenpaares befunden haben. Ähnlichkeiten mit gesicherten Arbeiten Prieurs, zum Beispiel der Gestaltung der Schärpe beim Kavalier und der Reiterstatuette Heinrichs IV. (Kat. 234) oder dem Kostüm der jungen Frau im Vergleich zu Porträtstatuen<sup>8</sup>, bestätigen die Zuschreibung des Figurenpaares an den französischen Hofkünstler.

Anders als bei der Holz- oder Steinskulptur sind Figuren im Zeitkostüm im Medium der Kleinbronze ungewöhnlich, hier dominierten seit der Renaissance antikische Themen und Darstellungsweisen. Im Werk des Hauptmeisters der Spätrenaissancestatuette, dem gebürtigen Niederländer Giambologna, gibt es jedoch neben den Aktstatuetten auch Genrefiguren in zeitgenössischer Tracht, zum Beispiel Dudelsackpfeifer (s. Kat. 65–66). Vielleicht kannte Prieur solche Figuren. Zu bedenken ist, daß er auch auf einem anderen Sektor in die Fußstapfen Giambolognas trat: Seine Frauenfiguren, die bei der Toilette gezeigt werden, sind – wie einige der frühesten Statuetten Giambolognas – nicht mehr als mythologische Figuren, etwa als Badende Venus, ausgewiesen.

Die manieristische Überlängung der Proportionen, die sich zum Beispiel bei dem großen Statuettenpaar Heinrich IV. und Maria de' Medici als Jupiter und Juno (Louvre, Paris)<sup>9</sup> zeigt, prägt auch die Pendants Kavalier und Magd. In ihrer eleganten, schreitenden Bewegung, ihrer zögernden Zuwendung spiegelt sich der Widerstreit von Natürlichkeit und Etikette. Das Thema des Liebespaares, bei Aktstatuetten der Spätrenaissance nicht selten (vgl. Kat. 131), wird hier in den zeitgenössischen sozialen Rahmen versetzt.

Die beiden Gewindelöcher am Rücken der männlichen Figur, von denen eines sehr groß ist, verweisen auf eine ungewöhnliche Montierung. Unter einer Reihe von Automatenfiguren, die der Augsburger Kunstagent Philipp Hainhofer 1641 Herzog August d. J. in Rechnung stellte, befand sich auch „Ein Cavallier vnd Dama, die einander reuerenz thuen.“<sup>10</sup> Vielleicht handelte es sich dabei um Prieurs Paar, das so montiert gewesen sein könnte, daß sich der Kavalier vor und zurück bewegte.

- 1 Seelig-Teuwen 1991, S. 3708
- 2 Ebd., S. 3707 f.
- 3 Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973, Nr. 218; Bückling 1991, S. 20 ff.
- 4 Seelig-Teuwen 1991
- 5 Weihrauch 1967, S. 364 ff.
- 6 Ebd.; s. schon Bode 1907–12, Bd. 3, Taf. 216
- 7 Lamy/Brière 1949/50, S. 54
- 8 Seelig-Teuwen 1991, Abb. 2, 4, 6
- 9 Ebd., Abb. 8
- 10 Gobiet 1984, S. 698

Literatur: Riegel 1887, S. 267, Nr. 182, 183. – Bange 1949, S. 154, Anm. 59 [236]. – Weihrauch 1967, S. 365, Abb. 441 (abgebildet sind nicht die Braunschweiger Bronzen!)



Kat. 238

## 238

Jüngling mit erhobenen Armen

NACH BARTHELEMY PRIEUR, Modell um 1600  
Guß Frankreich, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 20,9 cm

Bronze, hellbraune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Mit drei Schrauben in der Plinthe auf dem Holzsockel montiert.

Inv. Nr. Bro 17

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 78 der antiken Plastiken: „Apollo. Bronze 8 ¾ Z. hoch“ (H 29)

Eine nackte, schlanke Jünglingsgestalt, die in lässigem Kontrapost auf einer ovalen Plinthe steht, hält die erhobenen Arme asymmetrisch über dem Kopf verschränkt. Sie umrahmen den leicht zurückgeneigten Kopf mit dem träumerischen Gesichtsausdruck; das wellige Haar wird von einem Stirnband zusammengehalten.



Die Statuette gehörte während des 18. Jahrhunderts zu den am meisten geschätzten Werken der Braunschweiger Sammlung. Sie galt als antik und war für die Stichfolge nach berühmten 'Antiken' vorgesehen. Erhalten sind die beiden Vorzeichnungen von Philipp Wilhelm Oeding, die die Figur einmal beinahe frontal, das andere Mal von der Seite auf einem profilierten Kunstkammersockel zeigen (Abb. 6).

Bode lokalisierte die Komposition nach Venedig und datierte sie ins frühe 16. Jahrhundert. Er brachte sie in Verbindung mit einer Gruppe elegant bewegter Figuren, die Francesco da Sant'Agata zugeschrieben wurden.<sup>1</sup> Neuerdings wird die Statuette überzeugend dem Œuvre des französischen Hofbildhauers Barthélemy Prieur zugeordnet.<sup>2</sup> Wahrscheinlich gehörte die Jünglingsfigur zu jenen Prieur-Bronzen, die im Inventar von André Le Nôtre aufgeführt wurden: „Petit adollescent qui a ses bras sur sa teste.“<sup>3</sup>

Zahlreiche Repliken verdeutlichen die große Beliebtheit der Komposition; die erhaltenen Güsse differieren in der Oberflächengestaltung zum Teil erheblich, so daß angenommen werden muß, daß sie über einen längeren Zeitraum und auch an verschiedenen Orten hergestellt wurden.<sup>4</sup> Es gibt zwei Varianten der Statuette, die in der Stellung der Beine differieren: einmal sind die Füße nahezu parallel aufgesetzt, das andere Mal leicht nach vorn geöffnet – wie bei der Braunschweiger Figur. Zu den qualitativsten Exemplaren zählt eine Statuette, die sich vor einiger Zeit im Kunsthandel befand.<sup>5</sup> Sie besitzt die für Prieurs Statuetten typische feingeschnittene Physiognomie mit gefühlvollem Gesichtsausdruck (s. Kat. 233).

Im Vergleich mit dem zuvor genannten Exemplar erscheint die Braunschweiger Version des Jünglings weniger differenziert. Details wie die Fußnägel sind nur grob gekennzeichnet; auffallend ist die unterschiedliche Länge der Füße. Die Unterschenkel sind an den Waden gleichsam zusammengewachsen. Außerdem erkennt man fast auf der gesamten Oberfläche Feilspuren, wie sie bei autographen Kleinbronzen Prieurs nicht vorkommen. Der Braunschweiger Guß entstand wohl kurze Zeit nach dem Tod des Künstlers.

Zwar sah man in Braunschweig im 18. Jahrhundert in der Figur Apollo, doch wurde sie später meist als Narziß gedeutet. In der antiken und nachantiken Skulptur ist das Narziß-Thema selten dargestellt worden.<sup>6</sup> Mit antiken Narziß-Darstellungen verbindet die Statuette besonders die Gebärde der über dem Kopf gehaltenen Arme. Entgegen der Tradition blickt der Jüngling hier nicht nach unten, so daß sich kein Hinweis auf seine Selbstbespiegelung erkennen läßt. Allerdings schließt dies nicht völlig aus, daß es sich dennoch um Narziß handeln könnte.

Es wäre andererseits denkbar, daß Prieur hier in Konkurrenz mit der Antike lediglich eine Idealfigur jugendlicher Schönheit schaffen wollte. Anregung hierzu hat er sicherlich auch durch die Sklavengestalten, die Michelangelo für das Julius-Grabmal geschaffen hatte (Louvre, Paris) erhalten können. Diese Marmorstatuen befanden sich im ausgehenden 16. Jahrhundert im Schloß des Connétable Anne de Montmorency in Ecouen (vgl. den Stich von

Ducerceau von 1578).<sup>7</sup> Zeichnungen nach den beiden „captifs d'Escouan... de Michael Ange“ befanden sich im Nachlaß des Bildhauers.<sup>8</sup> Die Witwe Montmorencys war die erste Auftraggeberin Prieurs nach dessen Rückkehr nach Frankreich.<sup>9</sup> Der sogenannte Sterbende Sklave, der einen Arm über den Kopf erhoben hält, ähnelt der Statuette im Standmotiv, vor allem aber in der idealen Schönheit sowie der träumerischen Selbstversunkenheit.

Im Zustand versunkener Hingebung ohne Bezug auf ein Gegenüber wächst die weich modellierte Jünglingsgestalt gleichsam wie eine Pflanze in fließenden Umrißkonturen empor. Trotz ihrer dominierenden Frontalität überzeugt sie auch in ihrem räumlichen Aufbau, der sich in den Seitenansichten offenbart. Besonders kunstvoll arrangiert erscheint die Partie der Arme und des Kopfes, wo die Hände zugunsten einer harmonischen Umrißlinie in der Vorderansicht kaum in Erscheinung treten.

- 1 Bode 1907, S. 64
- 2 Ausst. San Francisco 1988, Nr. 46
- 3 Guiffrey 1911, S. 254 f., Nr. 319
- 4 Zahlreiche Repliken aufgeführt bei Joannides 1982, S. 7, Anm. 10 u. Ausst. San Francisco 1988, Nr. 46
- 5 Aukt. Sotheby's, London, 24. 6. 1982, Medieval, Renaissance & Baroque Works of Art, Nr. 76
- 6 Vgl. hierzu Zanker, P.: 'Iste ego sum'. Der naive und der bewußte Narziß, in: Bonner Jahrbücher, 166, 1966, S. 152 ff.; Keutner, H.: Il disegno di un narciso di Benvenuto Cellini, in: Antichità Viva, 24, 1985, Nr. 1/3, S. 44 ff.
- 7 Erlange-Brandenburg, A.: Musée national de la Renaissance. Chateau d'Ecouen, Paris 1987, Abb. 10
- 8 Lamy/Brière 1949/50, S. 56
- 9 Vgl. Herzmonument und Grabmal des Ehepaars, Louvre, Paris (Beaulieu 1978, Nr. 239–246)

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 17. – Jacob 1972, Nr. 28. – Joannides 1982, Anm. 10. – Ausst. San Francisco 1988, S. 134

## 239–240

Zwei Stehende Frauen

NACH BARTHELEMY PRIEUR (?), Modelle um 1600  
Guß Frankreich, 1. Drittel 17. Jahrhundert

### 239

Stehende Frau mit Opferschale

H. 14,1 cm

Bronze, wahrscheinlich Vollguß, schwarzer Lack über hellbrauner Patina. Unten Gewindebohrung.

Inv. Nr. Bro 4

### 240

Stehende Frau

H. 13,7 cm

Bronze, wahrscheinlich Vollguß, schwarzer Lack über hellbrauner Patina. Unten Gewindebohrung. Unterhalb der Basis zweimal die Zahl 119 eingeschlagen.

Inv. Nr. Bro 5





Kat. 240

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 118 und 119 der antiken Plastiken: „Eine Römerin, welche in der Linken eine Opferschale hält. Bronze 5 3/4 Z. – Eine andere [Römerin] ohne Schale. Bronze 5 3/4 Z.“ (H 29)

Die junge Frau mit der Schale in der linken Hand trägt über einem bodenlangen Gewand ein locker fallendes Oberteil mit Kragen. Das Haar ist zu einem Knoten gebunden, zwei Strähnen fallen über den Nacken. Die zweite Frauengestalt trägt ein langes Gewand, das mit zwei Knöpfen am Ausschnitt zusammengehalten wird. Über den Rücken und den linken Arm ist eine Drapierung gelegt. Zwei Zöpfe sind um den Kopf gewunden.

Die Statuetten gehören zu einer Serie gleich großer Gewandfiguren, die in verschiedener Gruppierung und unterschiedlicher Ausführung nachweisbar ist.<sup>1</sup> Eine vollständige Reihe in autographen Güssen ist jedoch nicht erhalten, so daß die ikonographische Deutung und die Funktion der Statuetten unklar bleibt. Auffallend ist, daß bei einigen Exemplaren anscheinend die Attribute in den Händen fehlen, wie zum Beispiel bei Kat. 240. Die andere Braunschweiger Figur hält eine Schale und wurde deshalb im Inventar H 29 als Römerin mit einer Opferschale bezeichnet. Eine Variante im Renaissance-Museum in Ecouen hält ein aufgeschlagenes Buch in der Rechten.



Kat. 239

Im Vergleich mit anderen Repliken unterscheiden sich die Braunschweiger Güsse in der Härte der Modellierung und der kleinteiligen Oberflächenbearbeitung, in der Punzierungen dominieren. Das Exemplar der Frau mit Opferschale in der Skulpturensammlung, Berlin<sup>2</sup>, ist in der Gewandmodellierung dagegen geschmeidiger und lebendiger. Überzeugender ist auch, daß die Schale hier waagrecht gehalten wird. Auch von der zweiten Braunschweiger Statuette (Kat. 240) gibt es qualitativere Exemplare, zum Beispiel das in der Staatlichen Kunstsammlung in Kassel.<sup>3</sup> Die Braunschweiger Bronzen lassen sich aufgrund ihrer Oberflächenbearbeitung der gleichen Werkstatt zuweisen, in der auch die Geißelungsgruppe (Kat. 241–243) entstanden ist.

In der Komposition und Proportionierung sind die Bronzen aufs engste mit Schöpfungen von Barthélemy Prieur verwandt. Das Schreitmotiv der Frau mit Opferschale erinnert sowohl an die Statuette Maria de' Medici als Juno (Louvre, Paris)<sup>4</sup>, als auch an Kavalier und Magd (Kat. 236–237). In der physiognomischen Gestaltung zeigt vor allem die Version der Frau mit Opferschale in Berlin stilistische Gemeinsamkeiten mit Frauenfiguren von Prieur (vgl. auch Kat. 233).



Trotz der geringen Größe vermitteln selbst die reduzierten Braunschweiger Güsse einen Eindruck von der plastischen Gestaltungskraft, Sensibilität und Eleganz der Werke Prieurs. Sie zeigen eine andere Facette im Schaffen dieses Künstlers, der zu den innovativsten Schöpfern auf dem Gebiet der Kleinbronzen zu zählen ist.

- 1 Ausführliche Diskussion in der Dissertation von R. Seelig-Teuwen (unpubliziert)
- 2 Inv. Nr. 2268
- 3 Dort mit einer anderen Gewandstatuette der Serie kombiniert
- 4 Ausst. South Brisbane 1988, Abb. 22

Literatur: Riegel 1887, S. 255, Nr. 4, 5. – Bode 1907–12, Bd. 3, Taf. 201 (Kat. 240)

## 241–243

### Geißelungsgruppe

FRANKREICH, 1. Drittel 17. Jahrhundert

## 241

### Scherge mit Hut

H. 10,6 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Geißelwerkzeuge fehlen. Mit Zapfen unter beiden Füßen montiert.

Inv. Nr. Bro 318

## 242

### Christus

H. 10,5 cm

Bronze, Vollguß, hellbraune Patina. Mit Zapfen unter dem rechten Fuß montiert.

Inv. Nr. Bro 324

## 243

### Scherge mit erhobenen Armen

H. 12 cm

Bronze, Vollguß, braune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Geißelwerkzeuge fehlen. Mit Zapfen unter beiden Füßen montiert.

Inv. Nr. Bro 319

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 107, 108 und 139 der modernen Bronzen: „Zwey kleine männliche Figuren“ – „Eine kleine männliche Figur“ (H 28)

Die ursprüngliche Anordnung der Dreiergruppe ist nicht überliefert; die Figuren wurden jüngst provisorisch montiert. In der Mitte steht Christus auf dem rechten Bein, das linke angehoben. Mit der rechten Hand greift er in das Lendentuch, die Linke ist nach hinten geführt. Die beiden Schergen tragen Zeittracht: kurze Hosen, Hemden, Stiefel und der linke einen Hut. Breitbeinig stehend holen sie in ausgreifender Armbewegung zum Schlag aus.

Die Bronzen entsprechen in der Kleinteiligkeit und Härte der Oberflächenbearbeitung den beiden weiblichen Gewandfiguren aus dem Umkreis von Barthélemy Prieur (Kat. 239–240). Da außerdem auch die Proportionen und vor allem die Physiognomien auffallend verwandt sind, kann davon ausgegangen werden, daß alle diese Güsse in derselben Werkstatt entstanden sind. Demnach dürfte auch die Geißelungsgruppe in Frankreich zu lokalisieren sein. Wie bei den weiblichen Figuren, von denen es qualitativere Exemplare gibt, sollte man auch hier davon ausgehen, daß die Braunschweiger Gruppe, von der keine weiteren Güsse bekannt sind, nicht das Original darstellt. Die Bildfindung dürfte im Umkreis von Prieur entstanden sein, vielleicht sogar vom Meister selbst stammen.

Die Komposition, die durch die Geißelsäule hinter Christus zu ergänzen ist, zeichnet sich durch die lebhaft, aber elegante Bewegung der schlanken, feingliedrigen Gestalten aus. Überraschend für die Darstellung des biblischen Themas in der Plastik ist die zeitgenössische Tracht der Schergen. Eine solche Interpretation erscheint im Werk beziehungsweise Umkreis von Prieur, dem 'Meister der Genrefiguren', gut denkbar. Es könnten hier auch Florentiner Anregungen – Genrefiguren von Giambologna – verarbeitet worden sein. In ihrer unidealisierten Auffassung unterscheiden sich die Braunschweiger Statuetten von bronzenen Geißelungsgruppen des Manierismus und Frühbarock, in denen die Schergen in antikischer Nacktheit agieren (z. B. bei Tetrode und Algardi/Duquesnoy).<sup>1</sup>

- 1 Weihrauch 1967, Abb. 417 ff., Montagu 1985, Nr. 9; vgl. dagegen Schergen in Zeittracht (Weihrauch 1967, Abb. 444)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 244

### Öllampe

FRANKREICH, um 1600

H. 27,6 cm, 24,8 cm (ohne Sockel), 21 cm (ohne Sockel und Rauchgefäß)

Bronze, braune Patina, brauner Lack. Auf einem feuervergoldeten Rauchgefäß aus Bronze mit Hilfe eines Holzeinsatzes mit Gewindebohrung montiert. Darunter profilierter Holzsockel. Am Sockel Reste des Klebeetiketts mit der alten Inventarnummer: Nro. 335.

Inv. Nr. Bro 8

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 335 der antiken Geräte: „Eine Lampe der Cybele. Bronze“ (H 29)

Das Gerät besteht aus dem Ölgefäß, das vom Kopf eines Fabelwesens mit weit geöffnetem Maul gebildet wird. Darunter befinden sich verschiedenartige Voluten, darüber erhebt sich der Oberkörper einer nackten weiblichen Figur, die statt Armen Voluten aufweist. Auf dem Kopf trägt sie eine hohe, durchbrochene Krone. Die Öllampe ist auf einem sechseckigen Rauchgefäß mit Rankenmuster montiert, das ursprünglich nicht zugehörig war, wofür unter anderem die ungewöhnliche Art der Montierung spricht.





Kat. 241-243





Kat. 244



Die Bronze gehört zu einer kleinen Gruppe phantasievoller Bronzegeräte, die sich durch ihre bizarren Formen, gleichzeitig aber durch eine elegante, kunstvolle Komposition auszeichnen. Eine Variante der Braunschweiger Bronze, bei der der Frauenkörper mit einem Schmuckband verziert ist, befindet sich im Bargello, Florenz.<sup>1</sup> Vom gleichen Künstler dürfte eine Öllampe im Louvre, Paris, stammen, die eine stehende Satyressa zeigt, die eine vergleichbare Kopfbedeckung trägt (Abb.). Auch die Vorliebe für die Volutenform – anstelle der Arme und beim Kopfputz – verbindet diese Werke.<sup>2</sup>

Die Geräte unterscheiden sich grundsätzlich von Öllampen der Antike wie auch der italienischen Hochrenaissance (s. Kat. 20–21). Diese manieristischen Kompositionen, die dekorative und bildhauerische Elemente verschmelzen, sind am ehesten in Frankreich um 1600 zu lokalisieren, entsprechen also dem Stil der sogenannten zweiten Schule von Fontainebleau. Die exzellente Qualität des Gusses der Braunschweiger Bronze läßt sich am ehesten mit Statuetten von Barthélemy Prieur vergleichen (s. Kat. 233 ff.). Die Formen sind weich, aber trotzdem präzise gebildet, Spuren von nachträglicher Oberflächenbearbeitung lassen sich nicht erkennen.

1 Inv. Nr. 254c

2 Stilistisch vergleichbar ist auch eine weniger aufwendige Öllampe im Museum von Lyon (Boucher 1970, Abb. 8).

Literatur: Riegel 1887, S. 255, Nr. 8



Zu Kat. 244. Frankreich, um 1600, Öllampe, Bronze, Louvre, Paris (Foto Service photographique, Paris)

## 245

Nackter Krieger

NACH EINEM FRANZÖSISCHEN (?) MODELL, letztes Drittel 16. Jahrhundert  
Guß wahrscheinlich Niederlande, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

H. 29,2 cm

Bronze, schwarzbraune Patina. Poröse Oberfläche. Mehrere kleine Gußfehler. Attribut (Lanze) in der rechten Hand und Schwertklinge fehlen. Mit zwei Zapfen montiert.

Inv. Nr. Bro 32

In den Inventaren H 18 und H 29 vermutlich als Nr. 105 der antiken Plastiken: „Perseus, Bronze 12 1/2 Zoll“ (H 29)

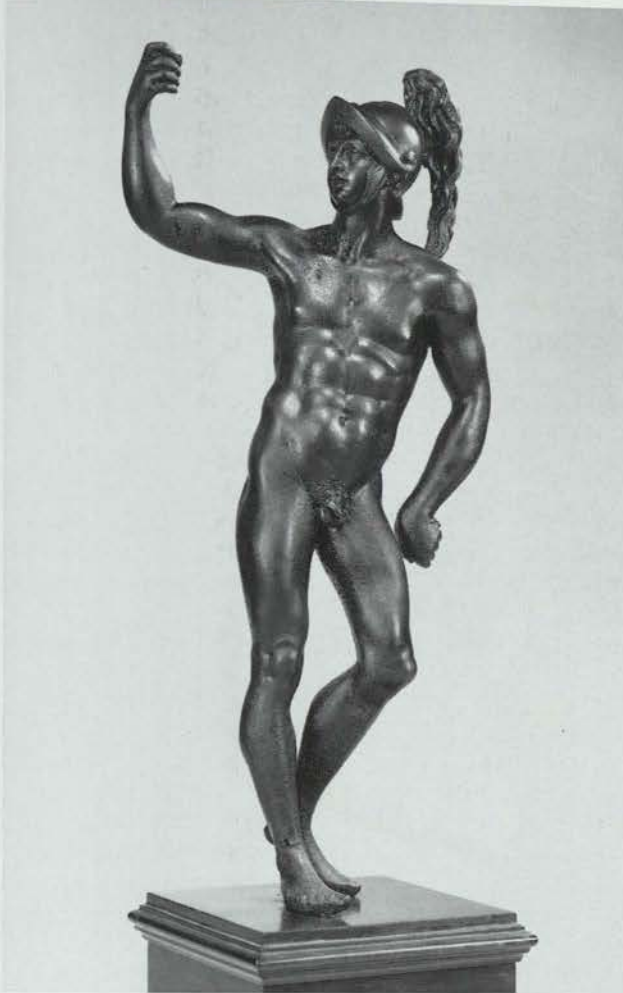
Die nackte, nur mit einem Helm bekleidete Männerfigur erscheint in betontem Kontrapost, den Kopf zur erhobenen Rechten gewendet, die einen nicht erhaltenen Gegenstand, vermutlich eine Lanze, umfaßte. In der Linken hält sie den Griff eines Schwertes.

Bei der Statuette handelt es sich um ein beliebtes Modell, das in zahlreichen, zum Teil erheblich variierenden Repliken überliefert ist.<sup>1</sup> Es ist davon auszugehen, daß es an verschiedenen Orten und auch über einen längeren Zeitraum reproduziert wurde. Unter den Repliken ragen qualitativ ein Exemplar in Londoner Privatbesitz und eines im Metropolitan Museum in New York hervor.<sup>2</sup> Diese Bronzen zeichnen ein schwungvoller Bewegungsrhythmus aus, der besonders durch das seitlich weit ausladende Standbein erreicht wird. Gleichzeitig unterscheiden sich jene Güsse von dem Braunschweiger Exemplar durch plastischere Formen und differenziertere Details. Letzteres zeigt sich zum Beispiel am Helm, der bei den Versionen in New York und in Privatbesitz an der Vorderseite ornamental verziert ist. Im Unterschied zum Braunschweiger Exemplar besitzen die meisten anderen Repliken knapp bemessene, mitgegossene Plinthen. Die Modellierung, die Faktur sowie der relativ leichte Guß dürften für eine Entstehung der Braunschweiger Version in den Niederlanden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sprechen.

Obwohl die Bewegung der Figur recht ausgreifend ist, kennzeichnet sie doch eine Flächigkeit, die besonders in der Seitenansicht deutlich wird. Es läßt sich auch kaum klären, ob es sich um die Schöpfung eines italienischen Künstlers oder, was wahrscheinlicher ist, um die eines in Italien geschulten nordalpinen, vielleicht französischen Bildhauers handelt.

Eine Replik im Victoria and Albert Museum, London, wurde von Hildburg als Guß nach einem Modell von Benvenuto Cellini für dessen kolossale Brunnenfigur eines Mars für Fontainebleau angesehen.<sup>3</sup> Zwar besaß auch Cellinis Figur als Attribut eine Lanze und einen Säbel, doch hatte sie ihren rechten Fuß auf einen prächtigen Helm gesetzt. Es ist allerdings nicht völlig auszuschließen, daß es sich bei der Kleinbronze um einen Reflex jener nicht über das Modellstadium hinausgegangenen Schöpfung Cellinis handelt. Diese These könnte auch deshalb wahrscheinlich sein, da einige Bronzen, u. a. die Exemplare in New York und Privatbesitz, in Frankreich entstanden sein dürften. Auch läßt sich dort schon recht früh ein Exemplar des Kriegers





Kat. 245

nachweisen. Zusammen mit einem weiblichen Pendant, einer Bellona, befand es sich – als Mars bezeichnet – in der Sammlung des Bildhauers François Girardon, wie dies auf dem 1713 entstandenen Stich von Chevallier zu erkennen ist.<sup>4</sup> Die bekleidete weibliche Figur muß allerdings nicht als Gegenstück entstanden sein. Wahrscheinlich wurde sie erst in der Sammlung Girardon, bei deren bildlicher Darstellung großer Wert auf Gegenstücke gelegt wurde, hinzugefügt.<sup>5</sup>

Es ist nicht eindeutig, ob es sich bei der Figur tatsächlich um eine Darstellung des Kriegsgottes Mars handelt und ob sie ursprünglich einen Speer mit der Rechten umfaßte. Eine Replik, die sich 1989 im New Yorker Kunsthandel befand, zeigt den Krieger mit einem baumelnden Säugling, dessen linkes Bein er mit der erhobenen Rechten umfaßt.<sup>6</sup> Demnach dürfte sich diese Variante auf den Bethlehemitischen Kindermord oder das Urteil Salomos beziehen. Ein solcher Inhalt wäre formal überzeugender als die Darstellung des Kriegsgottes mit zwei verschiedenen Waffen. Die Speere dürften, soweit sie bei den verschiedenen Repliken vorhanden sind, stets ergänzt sein. Unklar bleibt außerdem die Position des Speers auf den jeweils

sehr knapp bemessenen Plinthen. Ob die Bronze aus dem New Yorker Handel, die weniger dynamisch im Aufbau ist als die oben genannten Exemplare im Metropolitan Museum beziehungsweise in Privatbesitz allerdings die Urversion widerspiegelt, ist ebenfalls fraglich. Vorstellbar wäre auch eine Deutung als Perseus, wie die Figur in den Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts benannt wurde; dann wäre in der Rechten das Haupt Medusa zu ergänzen. Eine kürzlich im Londoner Kunsthandel aufgetauchte Replik weist einen abgeschlagenen Kopf in der Rechten der Figur auf, der allerdings nicht mit Sicherheit als Medusenhaupt zu deuten ist.<sup>7</sup> Schon bei den besten Exemplaren wurde offenbar das ursprüngliche Modell variiert und zu einer nicht konkret benennbaren Kriegerfigur uminterpretiert.

- 1 Repliken befinden sich in Baltimore (Walters Art Gallery), London (Victoria and Albert Museum; Privatbesitz; zusammen mit einer weiblichen Figur: Kat. Heim Gallery, London 1966, *Fourty Pantings and Sculptures from the Gallery's Collection*, Nr. 35) ; New York (zwei Exemplare im Metropolitan Museum; Kunsthandel, s. Anm. 5).
- 2 S. Anm. 1; Inv. Nr. 24.212.13 (Metropolitan Museum)
- 3 Hildburgh, W. L.: Benvenuto Cellini's model for his colossal Mars, in: *The Burlington Magazine*, LXXXV, 1944, S. 200 ff.
- 4 Souchal 1973, S. 50 f., Abb. 76 f.
- 5 Ein anderes Paar mit dem Typ unserer Kriegerfigur und einem weiblichen Pendant befand sich 1966 in der Heim Gallery in London (s. Anm. 1). Die männliche Figur trägt hier eine Drapierung über dem Oberkörper, die zugehörige Frauengestalt ist ebenfalls mit einem Tuch bekleidet ist. Möglicherweise entstanden diese Bronzen, die im Katalog als Augsburger Güsse des späten 16. Jahrhunderts bezeichnet wurden, zu erheblich späterer Zeit.
- 6 Aukt. Sotheby's, New York, 22.6.1989, *European Works of Art*, Nr. 88
- 7 Aukt. Christie's, London, 7.12.1993, *Important European Sculpture*, Nr. 98

Literatur: Riegel 1887, S. 258, Nr. 32

## 246

Diana mit Hund

FRANKREICH, frühes 17. Jahrhundert

H. 21,6 cm

Bronze, braune Patina mit Resten schwarzen Lacks. Sehne und Pfeil fehlen. Mit zwei mitgegossenen Zapfen montiert. Dritter Zapfen abgebrochen.

Inv. Nr. Bro 49

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 103 der modernen Bronzen: „Diana mit einem Hunde 9 1/2 Zoll“ (H 29)

Diana ist mit einem gegürteten, kniekurzen Gewand bekleidet. Ihr Haar wird mit einem Band zusammengehalten, Strähnen fallen über den Nacken. Mit einem schräg über die Brust laufenden Tuch ist der auf dem Rücken hängende große Köcher befestigt. In der zur Seite ausgestreckten linken Hand hält sie den Bogen, mit dem angewinkelt erhobenen rechten Arm wird das Spannen der Sehne (nicht vorhanden) angedeutet. Diana ist in Schrittstellung gezeigt, das linke Bein ist vor-, das rechte zurückgesetzt. Zwischen ihren Beinen sitzt ein Jagdhund, eine





Kat. 246



große Bracke, die den Kopf leicht nach rechts gewendet hat. Die flachen Plinthe besitzt eine unregelmäßige Grundfläche.

Diana, die Göttin der Jagd, ist eines der beliebtesten Themen in der französischen Bildhauerei der Renaissance und des Barock, wobei die antike Diana von Versailles, die ebenfalls bekleidet dargestellt ist, die Anregung bildete (s. Kat. 260).

Die kleine Bronze, von der es ein etwas feineres Exemplar im Metropolitan Museum, New York, gibt, weist eine komplizierte Komposition auf. Der Oberkörper wendet sich nach links, was vor allem durch den abgestreckten linken Arm mit dem Bogen unterstrichen wird, der Unterkörper mit den ausschreitenden Beinen ist dagegen nach rechts gedreht. Durch die Wendung des Kopfes der Diana und die Position des Hundes werden weitere Ansichten hervorgehoben. Es handelt sich um eine manieristische 'figura serpentinata'.

Die Statuette ähnelt, vor allem im Kopftyp, Figuren von Prieur, die jedoch meist weniger kompliziert aufgebaut und schlanker proportioniert sind. Der Hund erscheint eng verwandt mit den vier Jagdhunden von Pierre Biard (1559–1609), die den Sockel des im Park von Fontainebleau aufgestellten Abgusses der antiken Diana von Versailles schmücken. Ein vergleichbarer, aber etwas größerer Hund ist im Nationalmuseum, Stockholm, erhalten.<sup>1</sup> In ihren Proportionen ist die kleine Diana-Statuette mit der üppigen großen Fama von Pierre Biard (Louvre, Paris) verwandt.<sup>2</sup>



Kat. 247

- 1 Larsson 1992, Nr. 20; dort auch eine ebenfalls größere, aber weniger kompliziert aufgebaute Diana, eine französische Bronze aus der gleichen Zeit (Nr. 42)
- 2 Ausst. South Brisbane 1988, Abb. 24

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 49. – Ausst. Düsseldorf 1971, S. 137. – Larsson 1992, S. 58, 112

## 247

Diana mit Hund

NORDALPIN, FRANKREICH (?), 17. Jahrhundert

H. 25,5 cm, 33,5 cm (mit Bronzesockel)  
 Bronze, Figuren wahrscheinlich Vollgüsse, schwarzer Lackanstrich über dunkelbrauner Patina (Diana), dunkelbraune Patina (Hund und Sockel). Figuren und Sockel separat gegossen. Bruchstelle am linken Fußgelenk.  
 Inv. Nr. Bro 132



Kat. 246, Detail





Kat. 248

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Die mit langem Gewand bekleidete Göttin schreitet vorwärts, die Rechte ist vor der Brust erhoben, in der Linken ist ein Rest des Bogens erhalten. Rechts neben ihr sitzt ein aufschauender Hund.

In der technischen Ausführung wirkt die Bronze wie ein geschnittenes Bildwerk: Die Falten sind nach dem Guß hart und starr herausgearbeitet worden. Es herrscht ein Mißverhältnis zwischen der wenig ambitionierten Ausführung und der durchaus eleganten Komposition, die an französische Diana-Darstellungen erinnert (vgl. Kat. 246, 260). Die voluminöse Gewandgestaltung legt nahe, daß hier ein Modell aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgegriffen worden sein könnte; vielleicht handelte es sich um einen Bozzetto für eine Großplastik.

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 132



Kat. 249

**248–249**  
Zwei Engel

FRANKREICH, frühes 17. Jahrhundert

**248**  
Engel

H. 14 cm

Bronze, wahrscheinlich Vollguß, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Öffnungen an der linken und rechten Hand. Die ursprünglich auf dem Rücken eingeschaubten Flügel nicht erhalten. Auf der Unterseite zweimal die Zahl 81 eingeschlagen.

Inv. Nr. Bro 2

**249**  
Engel

H. 14,3 cm

Bronze, wahrscheinlich Vollguß, braune Patina, geringe Reste schwarzen Lacks. Öffnung an der linken Hand. Gegenstand in der rechten Hand abgebrochen. Die ursprünglich auf dem Rücken eingeschaubten Flügel nicht erhalten. Auf der Unterseite einmal die Zahl 82 eingeschlagen.

Inv. Nr. Bro 3

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 81 und 82 der antiken Plastiken: „Eine Opferpriesterin oder heidnische Sängerin, 6 Zoll hoch. Bronze-Desgl.“ (H 29)



Die beiden Engelfiguren, deren Flügel abgebrochen sind, tragen ein langes Untergewand und darüber ein kurzes Hemd. Je ein Arm ist erhoben, der andere nach unten gestreckt. Der Kopf mit der Lockenfrisur wendet sich jeweils dem erhobenen Arm zu.

Die Pendants sind keine autonomen Statuetten, vermutlich dienten sie als Kerzenhalter, in den erhobenen Händen müßte sich dann ehemals je eine Kerzentülle befunden haben. Die Statuetten könnten in einem dekorativen Zusammenhang, vielleicht innerhalb eines Möbels, aufgestellt gewesen sein. Dafür spricht auch die runde, gewölbte Plinthe.

In ihren schlanken Proportionen und der eleganten Bewegung erinnern die Statuetten an Figuren von Barthélemy Prieur (s. Kat. 233 ff.). In ihrer Faktur jedoch stehen die Bronzen den Werken des französischen Hofbildhauers fern. Sie sind in Modellierung und Ausarbeitung skizzenhaft, teilweise sind noch Nähte zu erkennen.

Literatur: Riegel 1887, S. 255, Nr. 2, 3

## 250

### Springender Hirsch

FRANKREICH ODER NIEDERLANDE, frühes 17. Jahrhundert

H. 11,4 cm

Bronze, hellbraune Patina mit dünnem, dunkelbraunem Lack. Gußfehler am Gesäß. Geweih zum Teil abgebrochen. Zwei Zapfen unter den Hinterfüßen.

Inv. Nr. Bro 306

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 34 der modernen Bronzen: „Ein kleiner Hirsch“ (H 29)



Kat. 250

Der kleine Hirsch hat die Vorderfüße im Sprung erhoben.

Es ist anzunehmen, daß es sich nicht um eine autonome Statuette handelt, sondern um eine Begleitfigur, vermutlich für eine Diana. Der kleine Hirsch könnte zu einer Reduktion der antiken Diana von Versailles gehört haben (s. größere Version Kat. 260) oder zu einer freien Variante. Drei Diana-Figuren, die heute verschollen sind, sind in den Braunschweiger Inventaren des 18. Jahrhunderts verzeichnet, als Nr. 52, 84 und 188 der antiken Plastiken. Die Ergänzung mit einem Hirsch wäre sowohl hinsichtlich des Formats als auch des Themas bei Nr. 52 vorstellbar: „Diana im Begriff auf die Jagd zu gehen. Bronze 10 1/2 Z. hoch“.

Die Eleganz der Modellierung könnte für einen französischen Guß aus dem frühen 17. Jahrhundert sprechen; andererseits erinnert die Tierfigur in der Faktur an Pferdestatuetten der Braunschweiger Sammlung, die in den Niederlanden zu lokalisieren sind (Kat. 128–129)

Literatur: Nicht bei Riegel 1887

## 251

### Tropaeum

NACH DER ANTIKE

Guß Frankreich, 17. Jahrhundert

H. 13,6 cm

Bronze, dunkelbraune Patina, darüber Reste schwarzen Lacks. Mit einem Eisendorn montiert.

Inv. Nr. Bro 10

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 38 der antiken Plastiken: „Ein Trophäum von Bronze 6 Zoll hoch, welches zu Orange unter dem Triumpfbogen des Marius ist gefunden worden“ (H 29)

Auf kreuzförmig zusammengestellte Äste bzw. einen Baumstamm ist ein antiker Brustpanzer gesteckt. Ein Helm in antiken Formen ist auf das obere Ende des Baumstammes gestülpt, unterhalb des Panzers sind schräg Beinschienen befestigt.

Die Bronze läßt sich auf ein kleinformatiges antikes Tropaeum aus römischer Zeit zurückführen, entsprechend dem Exemplar, das sich in der Antikensammlung, Berlin, befindet.<sup>1</sup> Im Unterschied zu der Braunschweiger Bronze ist beim antiken Vorbild der untere Teil des Baumstammes voluminöser und länger gebildet, wodurch eine überzeugendere Komposition erreicht wird, allerdings ist der Helm nicht erhalten. Die antike Bronze übertrifft in ihrem Schmuckreichtum, den in Silber eingelegten Ornamenten und den Gravuren wie auch in ihrer frischen und lebendigen Modellierung die neuzeitliche Kopie, bei der einige Details, zum Beispiel die aus den Schulteröffnungen heraustretenden Äste, sehr hart und unrealistisch gebildet sind. Die Braunschweiger Bronze besitzt allerdings – im Unterschied zum römischen Vorbild – an der Vorderseite der Rüstung ein rechteckiges Täfelchen, das von einem Band gehalten wird. Vielleicht war hier ein Abzeichen oder eine Inschrift eingelegt gewesen.





Kat. 251

Die in römischer Zeit entstandenen Siegesmale, die im Aufbau den Kleinbronzen entsprechend aus der Rüstung und den Waffen der geschlagenen Gegner zusammengestellt wurden, sollten an den erfolgreichen Kampf erinnern. Sie wurden an der Stelle, wo der Sieg errungen worden war, weithin sichtbar errichtet. Siegesmale im Kleinformat, wie die Kleinbronze in Berlin, fanden als Votivgaben in Heiligtümern Aufstellung.

Die Braunschweiger Bronze dürfte als Antikenfälschung geschaffen worden sein, wahrscheinlich eher in Frankreich als in Italien (vgl. Kat. 252). In dem 1719–24 herausgegebenen großen Kompendium antiker Kunst von Montfaucon ist ein der Braunschweiger Statuette entsprechendes Exemplar als antikes Werk in Vorder- und Rückansicht wiedergegeben (Abb.).<sup>2</sup> Auch das Täfelchen auf der Vorderseite der Rüstung findet sich dort wieder. Als Besitzer wird „M<sup>r</sup>. le p<sup>r</sup>. Presidt. Bon“ angegeben. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß das bei Montfaucon abgebildete Exemplar mit dem in Braunschweig identisch ist. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß solche Kopien in größerer Zahl produziert wurden. Bei der Inventarisierung der Braunschweiger Bronze im 18. Jahrhundert übernahm man offenbar die bei Montfaucon angegebene Fundstelle.

1 Vierneisel, K. (Hrsg.), *Römisches im Antikenmuseum, Berlin* 1978, S. 70 f.

2 Montfaucon 1719–24, Bd. IV, Taf. 25

Literatur: Riegel 1887, S. 256, Nr. 10

## 252

### Satyrherme

FRANKREICH, 17. Jahrhundert

H. 5 cm, Br. 3,7 cm

Bronze, braune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Augen in Silber eingelegt. Auf der Kopfoberseite runde Öffnung. Mit zwei Stiften befestigt.

Inv. Nr. Bro 55

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 23 der antiken Plastiken: „Ein Faunskopf von Bronze. Es ist ein Gelübde /: votum:/“ (H 29)

Die hermenartige Büste zeigt einen jungen Satyr, der durch Hörnchen auf der Stirn, Spitzohren und Halszysten gekennzeichnet ist.

Die kleine, fast miniaturhafte Herme – eine Büste über einem rechteckigen Schaft – ist durch antike Vorbilder inspiriert.<sup>1</sup> Ursprünglich waren Hermen Kultbilder für den Gott Hermes, später wurden sie auch als Meilensteine aufgestellt. In der Nachfolge stellte man auch andere Götter, historische Persönlichkeiten, aber auch Gestalten aus dem Gefolge des Dionysos – wie Satyrn – in Hermenform dar. In römischer Zeit wurde die Funktion von Hermen abgewandelt, indem man sie in Kleinformat auch als dekoratives Hausgerät, zum Beispiel als Schmuck von Möbeln, verwendete. Solche Objekte waren wahrscheinlich für die Braunschweiger Bronze vorbildlich.

Die äußerst fein, geradezu goldschmiedeartig – mit in Silber eingelegten Augen – gearbeitete Bronze scheint als Antikenfälschung hergestellt worden zu sein. Zu wenig erforscht ist bislang die Produktion französischer Antikenfälschungen des 17. und 18. Jahrhunderts, ein Zeitraum, in



Kat. 252



dem ein starkes Interesse speziell an antiker Kleinkunst vorausgesetzt werden muß. Dies dokumentieren nicht zuletzt die zahlreichen in Frankreich erschienenen Publikationen, die sich diesem Themenkomplex widmen. Beispielsweise genannt seien hier Montfaucons mehrbändiges Kompendium zur antiken Kunst und die Forschungen des Grafen Caylus, der selbst auch Sammler antiker und pseudoantiker Kleinkunst war. Diese prachtvollen Veröffentlichungen gehören zum alten, aus der fürstlichen Sammlung hervorgegangenen Bestand des Braunschweiger Museums, an denen sich die Verfasser der Inventare orientierten.

In den geglätteten Formen und der Feinheit der Ausführung erinnert die Satyrherme zum Beispiel an die berühmte Statuette eines Negerknaben aus dem Besitz von Caylus (Bibliothèque Nationale, Paris), die als alexandrinisches Werk gilt. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß diese Figur in zeitlicher und räumlicher Nähe zu der Braunschweiger Satyrherme entstanden ist.<sup>2</sup>

- 1 Vgl. z. B. eine Doppelherme, die allerdings erst in neuerer Zeit gefunden wurde, Ausst.: *The Gods Delight. The Human Figure in Classical Bronze*, Cleveland 1988, S. 277, Abb. XX
- 2 Vgl. hierzu Babelon, J.: *Choix de bronzes de la collection Caylus* donnée au Roi en 1762, Paris 1928. Die Frage der Echtheit von einigen Bronzen aus der Sammlung Caylus, auch des Negerknaben, wurde kürzlich diskutiert in: Ausst. Paris 1988, S. 58 ff.; s. auch Thomas 1992, S. 142 f.

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 55

## 253

Merkur

FRANKREICH, 17. Jahrhundert

H. 15,5 cm

Bronze, braune Patina, schwarzer Lack. Vorderer Teil des rechten Fußes angesetzt. Caduceus angelötet. Mit Schraubgewinde unter dem linken Fuß montiert.

Inv. Nr. Bro 288

In den Inventaren H 18 und H 29 nicht mit Sicherheit zu identifizieren.

Der nackte Gott steht in angedeutetem Kontrapost und hält demonstrativ seine Attribute in den Händen, in der seitlich ausgestreckten Rechten den Beutel, in der Linken den Caduceus. Auf dem Kopf trägt er den Petasos, kleine Flügel wachsen aus den Fußgelenken.

Die sorgfältig modellierte und ausgeführte Statuette orientiert sich vage an antiken Vorbildern. Es handelt sich vermutlich um eine Antikenfälschung, deren geglättete Formen für eine Entstehung in Frankreich im 17. Jahrhundert sprechen.

Literatur: Nicht bei Riegel 1887



Kat. 253

## Michel Anguier

Der Bildhauer wurde am 28.9.1612 in Eu in der Normandie geboren. Zusammen mit dem älteren Bruder François erhielt er seine Ausbildung in Paris bei dem Steinbildhauer Simon Guillain. 1641 ging er nach Italien, wo er vor allem in Rom tätig war, zeitweise als Mitarbeiter von Alessandro Algardi. 1651 kehrte er nach Paris zurück, wo er zuerst unter seinem Bruder am Grabmal Henri II. de Montmorency in Moulins mitarbeitete. Danach war er selbstständig tätig sowohl als Groß- wie Kleinplastiker. Er führte Stuckdekorationen für den Louvre aus, Bronzereliefs für die Jesuitenkirche St. Louis und Stein- und Bronzereliefs für Val-de-Grâce, außerdem arbeitete er für den Finanzminister Nicolas Fouquet an der Ausschmückung von Schloß und Park Vaux-le-Vicomte mit. Der Bildhauer starb am 11.7.1686 in Paris.

Literatur: Weihrauch 1967, S. 393 ff. – Charageat 1968. – Ausst. South Brisbane 1988, S. 22, 63 f.



NACH MICHEL ANGUIER, Erstfassung 1652  
Guß Frankreich, Ende 17. Jahrhundert

H. 26,5 cm

Bronze, dünner schwarzbrauner Lack (teilweise abge-  
rieben) über brauner Patina. Arme und linker Unter-  
schenkel angesetzt. Figur in der Mitte der Plinthe mit  
Schraubgewinde montiert. Mit Gewindestange befestigt.  
Inv. Nr. Bro 51

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 76 der modernen  
Bronzen: „Venus mit einem Delphin. 11 Zoll“ (H 29)

Amphitrite wendet den mit einem Band geschmückten  
Kopf nach links und blickt auf eine Languste in ihrer  
Linken. Die Haare sind geflochten, lockige Strähnen fallen  
über den Rücken und die rechte Schulter. Die nackte junge  
Frau hält mit beiden Händen eine Drapierung, von der  
erhobenen Linken flattert ein Ende vor den Körper als  
Schamtuch. Die Drapierung berührt hinter dem Rücken den  
Boden, das zweite Ende wird von rechter Hand gehalten.  
Zwischen Figur und Draperie ist ein Delphin einkomponiert,  
sein Schwanz ringelt sich nach oben, während das linke



Kat. 254

Bein Amphitrites seinen Kopf berührt. Die rechteckige  
Plinthe weist auf ihrer Oberfläche eine Wellenstruktur auf.

Die Statuette zeigt die Meeresgöttin Amphitrite, in der griechischen Mythologie die Gattin Poseidons.

Die erste Fassung der Amphitrite Anguiers gehörte zu einer 1652 entstandenen Serie von vergoldeten Bronzestatuetten (ca. 45 cm hoch) für die Sammlung des königlichen Goldschmieds Montarsy.<sup>1</sup> Es handelte sich um Göttergestalten: „... Jupiter foudroyant, Junon jalouse, Neptune agité, une Amphitrite tranquille, un Pluton mélancolique, un Mars quittant ses armes et une Cérès explorée.“<sup>2</sup> 1676 sprach Anguier in einem Vortrag vor der Pariser Akademie über die Darstellung von Gottheiten gemäß ihrem jeweiligen Temperament, wobei er Amphitrite folgendermaßen charakterisierte: „... de belle et elegante proportion; sa chair... fraîche, delicate, clair et transparente, son visage agréable et tout le reste de son corps de mesme...“<sup>3</sup>

Mehrfach griff der Bildhauer die Komposition der Amphitrite wieder auf. Eine große Marmorfassung entstand im Auftrag des Finanzministers Nicolas Fouquet (The Toledo Museum of Art), eine zweite für den Park von Versailles (Louvre, Paris).

Bronzestatuetten sind in zwei verschiedenen Formaten überliefert (knapp 30 cm und 50–60 cm). Diese differieren in Details von den Großformaten in Stein, so daß sie keine sklavischen Reduktionen von jenen sein können. Als die frühere Version wird der Typus der kleineren Bronze angesehen und zwar solche Exemplare, bei denen die Plinthe mit einem Wellenrelief überzogen ist und die Schnauze des Delphins unter einer Drapierung verborgen wird.<sup>4</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Statuette in der Dresdener Skulpturensammlung; von ihr unterscheidet sich der Braunschweiger Guß dadurch, daß die Plinthenränder geglättet sind. Es dürfte sich also nicht um einen der frühesten Güsse handeln, jedoch wohl noch um eine im 17. Jahrhundert entstandene Version.

Anguiers Götterserie von 1652 steht am Beginn der Entwicklung der klassischen französischen Kleinbronze. Ausgehend von italienischen Vorbildern – der Antike sowie dem gemäßigten Barock seines Lehrers Alessandro Algardi (s. Kat. 101–103) – fand Anguier zu einem eigenen Figurenstil: Bewegte Gestalten mit einer Hauptansicht, als Akte oder leicht bekleidet, die malerisch bereichert werden durch Attribute, Drapierungen, Begleitgestalten, Blumen, Terrain u. ä. Nicht nur die Kleinplastik, sondern auch viele Parkfiguren, vor allem in Versailles, geschaffen überwiegend von der folgenden Bildhauergeneration, sind vom Figurentyp Anguiers geprägt. Die großen Statuen wurden ihrerseits wieder im Medium der Kleinbronze rezipiert.

Anguiers beliebteste Figur war die in zahlreichen Exemplaren überlieferte Amphitrite.<sup>5</sup> Die große Resonanz gerade dieser Komposition im Zeitalter Ludwigs XIV., als eine der am höchsten geschätzten 'Tugenden' die Anmut war, verwundert nicht. August der Starke erwarb die Figur in zwei Formaten (die größere Version heute im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg).<sup>6</sup> Dem dekorativen Geschmack der Zeit entsprechend wurde der Amphitrite ein männli-



ches Pendant zugesellt, entweder Neptun oder Pluto des gleichen Künstlers, häufiger jedoch der Bacchus von Pierre Granier.<sup>7</sup>

Welchen Stellenwert das Vorbild der Amphitrite noch für spätere Generationen hatte, zeigt sich einerseits in Porzellankopien der Manufaktur Fürstenberg<sup>8</sup>, andererseits auch darin, daß der deutsche Bildhauer Samuel Nahl (1748–1813) Anguiers Statuette in der Marmorfigur einer Hebe 1791 fast wörtlich kopierte (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

1 Charageat 1968, S. 113

2 Ebd.

3 Holzhausen 1939, S. 164

4 Ausst. South Brisbane 1988, Nr. 18

5 Ausst. New York 1968, Nr. 19 f.; Ausst. Minneapolis 1979, Nr. 8 (jetzt Nationalmuseum Stockholm, s. Larsson 1992, Nr. 2); Ausst. South Brisbane 1988, Nr. 18

6 Holzhausen 1939, S. 164; Weihrauch 1967, Abb. 485

7 Ebd., Abb. 483, 487, 486

8 Scherer 1890, S. 111, Abb. 3

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 51. – Holzhausen 1939, S. 164. – Ausst. Düsseldorf 1971, S. 352. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 18. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 1. – Larsson 1992, S. 22

## Martin van den Bogaerts, genannt Desjardins

Der Künstler wurde 1637 in Breda geboren. 1651–1655 war er in Antwerpen Lehrling bei dem Bildhauer Pieter Verbruggen d. Ä., einem Schwager von Artus Quellinus d. Ä. Bald danach muß er nach Paris gegangen sein, wo er anfangs mit niederländischen Künstlern wie Gerard van Opstal zusammenarbeitete. In den fünfziger und sechziger Jahren war er vor allem mit Bauplastik beschäftigt; die meisten dieser Werke sind zerstört.

Ab 1661 benutzte er die französische Form seines Namens. 1670 erhielt er die ersten Aufträge von Ludwig XIV. – vier Statuen für die Gartenfassade von Schloß Versailles (zwei erhalten) – und Colbert – zwei Statuen für das Collège des Quatre-Nations. Im folgenden Jahr wurde Desjardins in die Königliche Kunstakademie aufgenommen, wo er ab 1672 auch als Lehrer tätig war und ab 1686 das hohe Amt eines 'recteur' bekleidete. Der Bildhauer hatte bis in die Mitte der siebziger Jahre vor allem in Stein gearbeitet, hervorzuheben ist vor allem die Marmorstatue einer Diana im Park von Versailles (erhalten). Im Spätwerk Desjardins dominieren jedoch die großen Denkmäler Ludwigs XIV. in Bronze. Ab 1676 arbeitete er sieben Jahre lang am großen Standbild für die Place des Victoires, Paris, das bis auf die Reliefs (Louvre, Paris) zerstört ist. 1687/88 erhielt Desjardins den Auftrag für zwei Reiterdenkmäler des Königs, das eine mit steigendem Pferd für Aix-en-Provence wurde nicht vollendet, das andere für Lyon ist kurz vor seinem Tode gegossen und während der Revolution eingeschmolzen worden. Desjardins, der sich eigene Gußwerkstätten eingerichtet hatte, führte auch Statuetten aus: kleine Fassungen seiner Denkmäler und Antikenreduktionen. Der Künstler starb 1694 in Paris.

Literatur: Gardes 1975. – Seelig 1980. – Seelig 1986. – Souchal 1977–87, Bd. I, S. 238 ff. – Souchal 1993, S. 68 ff.

## 255

Reiterstatuette Ludwigs XIV.

MARTIN VAN DEN BOGAERTS GEN. DESJARDINS,  
Großbronze 1686–94

Guß Desjardins-Werkstatt, um 1700

H. 42 cm, L. 44 cm

Bronze, braune Patina. Rechter Arm und Beine des Königs sowie der Schweif des Pferdes angesetzt. Zepter und Zaumzeug separat gegossen. Mit zwei Schrauben montiert. Inv. Nr. Bro 174

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 58 der modernen Bronzen: „Die Statua zu Pferd Ludwig XIV Königs von Frankreich. 18 Z. hoch“ (H 29)

Ludwig XIV. sitzt gelassen auf dem vorwärts schreitenden Pferd, in der Rechten hält er den Kommandostab, mit der Linken die Zügel. Der König trägt einen antiken Panzer, ein Umhang bedeckt Schultern und Rücken, den Kopf ziert die charakteristische Allonge-Perücke.

Die meisten der großen Reiterstandbilder Ludwigs XIV. sind während der französischen Revolution zerstört worden. Umso bedeutungsvoller sind deshalb die kleinformatischen Reiterstatuetten, die Modelle im Kleinformat wiedergeben, aber auch Alternativentwürfe, Nachbildungen oder eigenständige Kleinkunstwerke sein können.

Neben François Girardon und Antoine Coysevox gehört Martin Desjardins zu den bedeutenden Schöpfern von Reiterstandbildnissen Ludwigs XIV. in großem wie in kleinem Format. Die Braunschweiger Statuette hängt mit dem 1694 gegossenen, nicht erhaltenen Reiterdenkmal von Lyon zusammen, dessen Aussehen in einem zeitgenössischen Kupferstich überliefert ist.<sup>1</sup> Eine vorzüglich ausgearbeitete kleine Fassung dieser Reitergruppe befindet sich in der königlichen Sammlung in Windsor, sie dürfte direkt aus dem Atelier Martin Desjardins' stammen und vermutlich dem Denkmal vorausgegangen sein.<sup>2</sup>

Die Braunschweiger Statuette ist zwar ein sorgfältig zisellierter Guß, weist jedoch nicht die Feinheiten der Statuette in Windsor auf. „Im Vergleich zur Bronze in Windsor ist das schlanker gebildete Pferd noch vehementer bewegt, der Reiter noch gestreckter. Zugleich werden die Motive der Accessoires konsequent vereinfacht. Bei den in der Vielfalt reduzierten Draperiezügen dominieren fast stereometrisch knappe Formen, die keine eingehende Modellierung zeigen...“<sup>3</sup> Wie Seelig weiter ausführt, ist die Braunschweiger Bronze jedoch nicht als erheblich spätere Replik anzusehen, da sie engstens mit einem Exemplar in Eisen zusammenhängt, das schon 1700 nachgewiesen werden kann.<sup>4</sup> Es sind einige Bronzen, die mit der Braunschweiger Statuette eng verwandt sind, nachweisbar: eine zweite Fassung in Windsor, eine versilberte Version in Blenheim Castle und Exemplare im Kunsthandel.<sup>5</sup> Ein unverschnittener Rohguß befindet sich im Kunstindustrimuseum, Kopenhagen.<sup>6</sup>



Die Existenz der Reiterstatuette Ludwigs XIV. in Braunschweig demonstriert die Vorbildfunktion, die der französische König im Zeitalter des Absolutismus hatte.<sup>7</sup> Die Bronze dürfte in der Regierungszeit Herzog Anton Ulrichs, der 1714 starb, erworben worden sein. Als junger Mann hatte er 1655/56 die Pracht des französischen Hofes kennengelernt.

- 1 Seelig 1986, S. 61 ff., Abb. 5; s. auch Gardes 1975; Seelig 1980, S. 205 ff., 344 ff., 515 ff.
- 2 „...da der König hier noch den Moustache trägt, den er erst im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ablegte; die Lyoner Statue zeigt hingegen den Herrscher bereits ohne Lippenbart...“ (Seelig 1986, S. 69)
- 3 Ebd., S. 70
- 4 Exemplar in Privatbesitz (Seelig 1986, S. 70). Nach dem Tod von Martin Desjardins führten sein Sohn und sein Neffe die Werkstatt weiter.
- 5 Seelig 1986, S. 74, Anm. 66; Souchal 1993, S. 74 ff.
- 6 Weihrauch 1967, Abb. 26
- 7 Auf andere Weise hat sich Max Emanuel von Bayern des Vorbildes bedient: sein eigenes Reiterstandbild im Kleinformat ist von dem Gießer Roger Schabol dem Vorbild Desjardins' nachgebildet worden (Seelig 1986).

Literatur: Riegel 1887, S. 266 f., Nr. 174. – Weihrauch 1956, S. 188. – Weihrauch 1967, S. 403. – Ausst. Düsseldorf 1971, S. 362. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 7. – Souchal 1977–87, Bd. I, S. 258. – Seelig 1980, S. 528 f. – Seelig 1986, S. 69 f. – Souchal 1993, S. 74

## 256–257

### Meleager und Atalante

FRANKREICH, Ende 17. Jahrhundert

## 256

### Meleager

H. 22,9 cm

Bronze, Reste dünnen Lacks über hellbrauner Patina, 'verputzt'. Figur und Hund separat gegossen, auf der Plinthe vermutlich angestiftet. Mit Gewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 53

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 93 der modernen Bronzen: „Meleager. 9 1/2 Zoll hoch“ (H 29)

## 257

### Atalante

H. 23,2 cm

Bronze, hellbraune Patina mit Resten dünnen dunklen Lacks, 'verputzt'. Linker Arm angesetzt. Naht auf der Plinthe zwischen Frauenfigur und Hund. Mit Gewinde montiert.

Inv. Nr. Bro 54

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 18 der modernen Bronzen: „Diana mit Bogen und Köcher. 9 1/2 Zoll“ (H 29)

Meleager, ein junger Mann mit kurzem, gelocktem Haar, ist mit Brustpanzer und knielangem Rock bekleidet, ein Manteltuch flattert nach hinten bis zum Boden. In Schrittstellung, das linke Bein vorgesetzt, wendet er sich nach links

zu Atalante. Ihr präsentiert er den Kopf des kalydonischen Ebers, den er in beiden Händen hält. Auf der quadratischen Plinthe sitzt rechts neben Meleager ein schlanker Jagdhund, der zu ihm aufblickt.

Die Jägerin Atalante ist mit einem knielangen antiken Gewand bekleidet, das die linke Brust frei läßt. In der Linken hält sie einen Bogen, der Köcher hängt über dem Rücken. Das rechte Bein ist leicht zurückgesetzt; mit dem erhobenen rechten Arm und dem nach rechts gedrehten Kopf wendet sie sich Meleager zu. Auf der rechten Seite der terrainartig strukturierten Plinthe liegt ein Jagdhund. Ein Baumstamm stützt die Frauenfigur von hinten.

Dem mythologischen Liebespaar Atalante und Meleager, dem Sohn des Königs von Kalydon, gelang es, den wilden Eber, der das Land verwüstete, zu erlegen. Die Jägerin schoß den ersten Pfeil auf ihn ab, daraufhin tötete Meleager das Untier und schenkte Atalante dessen Kopf.

Die Zuschreibung des Figurenpaares an Gabriel Grupello durch Weihrauch wurde angezweifelt.<sup>1</sup> Zwar gibt es Gemeinsamkeiten in Motiv und Format zwischen der Atalante und Grupellos Terrakotta-Bozzetto für die große Marmorfigur einer Diana (beide Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel)<sup>2</sup>; Grupellos Bronzen jedoch unterscheiden sich grundsätzlich von dem Braunschweiger Figurenpaar. Dieses weist in der Bekleidung großflächige, summarische Falten auf, während die Bronzen bei Grupello kleinteilig durchmodelliert sind, wobei die Kleidung differenziert geschmückt und gefältelt ist.<sup>3</sup> Die klassische Strenge in der Haltung und den Gesichtszügen der Atalante läßt sich mit Grupellos Figurentypen kaum vereinbaren.

Das Statuettenpaar dürfte in Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV. entstanden sein. Die Plinthenform mit den scharfen Schnittkanten kommt in der Bronzenproduktion jener Zeit häufig vor. Zu vergleichen sind die Amphitrite von Michel Anguier (Kat. 254) und vor allem die Figur der Omphale (Kat. 258). Die Ähnlichkeiten im Gesichtstyp und der Faltenbildung des Gewandes könnten dafür sprechen, daß letztere aus der gleichen Werkstatt stammt. Auch die Tatsache, daß die Güsse aus Teilen zusammengesetzt sind, läßt sich am ehesten mit französischen Bronzen um 1700 vergleichen. Für die Versionen von Meleager und Atalante in den Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel ist eine französische Provenienz gesichert.<sup>4</sup>

Die Stützen – Baumstumpf bei Atalante und Manteltuch bei Meleager – sind aus statischen Gründen bei Kleinbronzen nicht nötig. Sie könnten dafür sprechen, daß die beiden Statuetten Kopien von großen Steinfiguren beziehungsweise Güssen nach kleinen Tonmodellen für Großplastiken sein könnten, wie dies in der Zeit Ludwigs XIV. auf zahlreiche Kleinbronzen zutrifft (vgl. Kat. 254).

Frauengestalten, die mit der Atalante verwandt erscheinen, sind für Armand Lefebure gesichert: eine durch eine Nachzeichnung bekannte Diana und eine Fides (Versailles) nach einem Entwurf des Malers Pierre Mignard.<sup>5</sup> Diese großformatigen Figuren erscheinen im Vergleich mit der Kleinbronze allerdings weniger streng und detailreicher.





Kat. 255





Kat. 256



Kat. 257

Das Jagdthema, auf das mit dem Figurenpaar angespielt wird, war bei Barockfürsten sehr beliebt, so verwundert es nicht, daß die Figurengruppe auch in anderen fürstlichen Sammlungen, denen von Kassel und München, erhalten ist.<sup>6</sup> Herzog Anton Ulrich ließ um 1700 sein Audienzgemach im Schloß Salzdahlum mit französischen Tapisserien schmücken, die den Mythos von Meleager und Atalante zum Thema hatten.<sup>7</sup> Sie waren in der königlichen Gobelinmanufaktur entstanden, wo man auch kunstgewerbliche Objekte und Bronzen herstellte.<sup>8</sup> Zu diesen Teppichen hätte das Figurenpaar, über dessen Aufstellungsort nichts bekannt ist, bestens gepaßt. Als französische Antikenkopien aus der gleichen Zeit besaß Anton Ulrich noch ein zweites Jägerpaar: Diana und Meleager (Kat. 259–260).

Die Pendants Meleager und Atalante sind in mehreren Güssen bekannt.<sup>9</sup> Die Braunschweiger Bronzen unterscheiden sich von dem Münchner Figurenpaar in der Kennzeichnung der Sandalen und Panzer sowie der Plinthe. Die Braunschweiger Bronzen sind trotz der etwas summarischen Modellierung fein mit der Feile nachgearbeitet. Ihre Erscheinung ist jedoch durch die beschädigte Patina

beeinträchtigt. Da die Statuetten von Herzog Anton Ulrich, der 1714 starb, angekauft sein dürften, muß es sich um relativ früh entstandene Güsse handeln.<sup>10</sup>

- 1 Weihrauch 1956, Nr. 275 f.; Kultermann 1968, S. 41 ff.; Ress 1971, S. 318
- 2 Kultermann 1968, Abb. 16, 14
- 3 Ausst. Düsseldorf 1971, Taf. 1 ff., 24 ff.
- 4 Ebd., Nr. 38 f.
- 5 Souchal 1977–87, Bd. II, S. 222 ff.; Souchal 1993, S. 139
- 6 Ausst. Düsseldorf 1971, Nr. 36–39; Weihrauch 1956, Nr. 275 f.
- 7 Gerkens 1974, S. 121 ff.; Lessmann in: Ausst. Braunschweig 1983, S. 154
- 8 S. Bresc-Gautier in: Ausst. South Brisbane 1988, S. 22, 25
- 9 Ausst. Düsseldorf 1971, Nr. 36–39
- 10 Die Exemplare in Kassel und ein Paar im Kunsthandel (Aukt. Sotheby's, London, 4.7.1991, *European Sculpture and Works of Art*, Nr. 159) sind spätere Güsse; denn sie tragen die Markierung 'C', die 1745–49 für alle französischen Produkte, die Kupfer enthielten, obligatorisch war.

Literatur: Riegel 1887, S. 260, Nr. 53, 54. – Weihrauch 1967, S. 462, Abb. 462 f. – Kultermann 1968, S. 41 f. – Ausst. Düsseldorf 1971, Nr. 36, 37. – Ress 1971, S. 318





Kat. 258



FRANKREICH, um 1700

H. 24,8 cm

Bronze, braune Patina, geringe Reste dunklen Lacks. Auf der Rückseite große Gewindebohrung. Mit Gewindestange befestigt.

Inv. Nr. Bro 50

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 94 der modernen Bronzen: „Eine weibliche Figur welche sich mit der linken Hand auf einen Köcher stützt (Diana) 10 1/2 Zoll hoch“ (H 29)

Omphale trägt ein langes, unter der Brust gegürtetes Gewand, über den Rücken fällt das Löwenfell, während der Kopf des Tieres das Haar bedeckt. Der Kopf der jungen Frau blickt nach rechts, ihre Rechte ist auf die entsprechende Hüfte gesetzt, der abgespreizte linke Arm stützt sich auf einen auf dem Boden stehenden Köcher. Auf der Terrainplinthe liegt links von der Figur ein Bogen.

Bei Omphale, der Königin von Lydien, mußte Herkules als Strafe für einen Mord drei Jahre lang schimpfliche Frauenarbeit verrichten. Gleichsam als Personifikation der Weiblichkeit posiert Omphale mit den Attributen des Heros.

Die Statuette ist in der Modellierung und noch mehr in der Ziselierung verwandt mit dem Figurenpaar Meleager und Atalante (Kat. 256–257). Der Körper der jungen Frau ist auf ähnliche Weise von voluminösen, relativ großflächigen Faltenformationen umgeben. Das Gesicht mit betonter klassischer Nase, schweren Augenlidern und deutlich markiertem Pallium gleicht dem der Atalante. Die Oberfläche ist bei allen drei Bronzen mit zarten Feilspuren überzogen, während die Haare durch feine Punzierungen strukturiert sind. Die drei Bronzen könnten aus der gleichen Werkstatt stammen.

Die Oberflächenbearbeitung, die Terrainplinthe, aber auch die Komposition sprechen für eine Entstehung in Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV.<sup>1</sup> Stilistisch vertritt die Figur der Omphale den Barock-Klassizismus, der auch die meisten Statuen im Park von Versailles charakterisiert. Die Drapierung, die die Gestalt hinterfängt, gibt ihr kompositionellen Halt und könnte andererseits darauf verweisen, daß die Komposition auch als große Steinfigur ausgeführt werden sollte. Eine entsprechende Statue ist nicht bekannt.<sup>2</sup> Die Wendung der Frau nach rechts, der kokette Hüftschwung und der selbstbewußte Blick sprechen dafür, daß die Figur auf ein Pendant – Herkules – ausgerichtet war. Von der Kleinbronze, die durch ihre schöne, glänzende Patina besticht, ist kein anderes Exemplar nachweisbar.

1 Meleager und Atalante waren fälschlich Gabriel Grupello zugeschrieben worden (Kat. 256–257).

2 Vgl. Souchal 1977–87

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 50



Kat. 259

## 259

## Meleager

NACH DER ANTIKE

Guß Frankreich, Ende 17. Jahrhundert

H. 69,3 cm

Bronze, braune Patina mit dunkelbraunem Lack. Figur separat gegossen, Arme und Drapierung angesetzt. Plinthe in zwei Teilen gegossen. Große Flickstelle am rechten Oberarm. Risse am Plinthenrand vorne und hinten.

Inv. Nr. Bro 165

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 22 der modernen Bronzen: „Meleager 2 Fuß 4 1/2 Z. hoch“ (H 29)

Meleager erscheint fast nackt, eine Stoffdrapierung hängt über der Brust und dem Rücken, ein schmales Tuch ist um den linken Arm gelegt und schwingt – gleichsam als Schamtuch – zum Unterkörper hinüber. Der rechte Arm wird angewinkelt nach hinten geführt, die linke Hand greift auf einen Eberkopf, der neben der Figur auf einem Baumstumpf liegt. Meleager hat den Kopf nach links gewendet. Auf der Oberfläche der annähernd rechtwinkligen Plinthe sind Bodenstruktur und Blätter gekennzeichnet.



Die Bronze kopiert mit einigen Abweichungen die antike Marmorstatue des Meleager (Vatikanische Museen, Rom), eine römische Kopie nach einem hellenistischen Original. Die Statue gehörte zu den hochgeschätzten Antiken Roms.<sup>1</sup> Sie wurde früher als Adonis interpretiert; die Braunschweiger Bronze setzt die seit dem 18. Jahrhundert allgemein gültige Deutung als Meleager voraus.

Zahlreich sind die Kopien der berühmten Antike. Ludwig XIV. ließ eine originalgroße Marmorreplik von Pierre Le Pautre im Park von Marly aufstellen.<sup>2</sup> Während der Regierungszeit des Sonnenkönigs entstand auch die Braunschweiger Bronze. Sie dürfte in der gleichen Werkstatt ausgeführt worden sein wie ihr weibliches Pendant, die Diana von Versailles (Kat. 260), mit der sie wegen des Jagdthemas kombiniert wurde. In gleichzeitigen französischen Bronzegüssen nach zeitgenössischen Modellen wird Meleager mit der mythologisch zugehörigen Jägerin Atalante verbunden (Kat. 256–257). Wie dieses Paar könnten auch die beiden Antikenkopien im Zusammenhang mit der Gobelinserie der Geschichte von Meleager und Atalante in der Pariser Gobelinmanufaktur entstanden sein.

Die flächige Komposition des antiken Vorbilds wurde so verändert, daß sich Meleager kompositionell seinem Pendant angleicht und sich ihm zuwendet. Der bei der antiken Statue vorhandene Hund und ein zweiter Baumstamm links neben der Figur wurden bei der Bronze weggelassen. Außerdem ist die Figur dem Baumstumpf nähergerückt,

die linke Hand berührt nun den Eberkopf. Die Drapierung, die sich bei der Marmorstatue über dem Eber ornamental ausbreitet, ist bei der Bronze zur Figur zurückgeführt.

- 1 Helbig 1963–72, Bd. I, S. 74 f.; Haskell/Penny 1981, Nr. 60  
2 Ebd., S. 264

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 165. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 20

## 260

Diana mit Hirsch

NACH DER ANTIKE

Guß Frankreich, Ende 17. Jahrhundert

H. 68,3 cm

Diana: Bronze, braune Patina, dunkelbrauner Lack. In mehreren Teilen gegossen; beide Arme und Beine sowie die rechte Hand angesetzt. Linkes Bein zusammen mit Baumstumpf gegossen. Köcher angestiftet. Bogen verloren, ursprünglich an einem kleinen mitgegossenen Teil in der linken Hand angestiftet. Einige Flickstellen, z. B. am linken Oberarm. Hirsch ursprünglich mit drei Zapfen auf der Plinthe und einem Zapfen auf dem Baumstumpf befestigt. Schon im 19. Jahrhundert von der Figur getrennt; neuerdings wieder zusammengefügt.

Hirsch: Bronze, dunkelbrauner Lack, teilweise heller Bronzeton sichtbar, am Bauch rötlich-goldene Lackpatina. Vordere Beine und rechtes Geweih angesetzt, linkes in Blei ergänzt. Mit mitgegossenen Zapfen unter dem Bauch und Schraube unterm rechten Fuß (unter dem linken abgebrochen) montiert.

Inv. Nr. Bro 164 (Diana), Bro 358 (Hirsch)

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 37 der modernen Bronzen: „Diana (mit einem Hirsche) 2 Fuß 4 Z. hoch“ (H 29)

Die Göttin ist mit einem kurzen, ärmellosen Chiton bekleidet. Zusammengehalten wird er von einer Stoffbahn, die über die linke Schulter gelegt und unter der Brust gebunden ist. Sie schreitet nach vorne, ihr Kopf ist nach rechts gewendet, mit der rechten Hand zieht sie einen Pfeil aus dem auf ihrem Rücken hängenden Köcher. In der vorgestreckten linken Hand hält sie einen Gegenstand, einen Teil des Bogens. Ein Hirsch begleitet Diana, gestützt wird er von einem Baumstumpf neben dem linken Bein der Frauenfigur. Das Tier hat die Vorderbeine erhoben, mit seinem Kopf berührt es die linke Hand der Göttin.

Die sogenannte Diana von Versailles (Louvre, Paris) war die bedeutendste antike Skulptur außerhalb Italiens. Sie gilt als römische Kopie nach einem griechischen Werk des 4. Jahrhunderts v. Chr. aus dem Umkreis des Leochares.<sup>1</sup> Die Provenienz der Statue ist unbekannt, nachweisbar ist sie erstmals 1586 in Fontainebleau. Ludwig XIV. ließ die Figur in Versailles aufstellen, während Napoleon ihre Überführung in den Louvre veranlaßte. 1602 hatte Barthélemy Prieur die Restaurierung der Statue durchgeführt, wobei er zahlreiche kleinere Ergänzungen vorgenommen haben



Kat. 260



muß, die den eleganten Charakter der Figur und vor allem des Hirsches verstärkten.<sup>2</sup> 1605 stellte er eine erste originalgroße Replik in Bronze her (Schloß Fontainebleau).

Zahlreiche kleinformatige Kopien der berühmten Statue entstanden vor allem in der Barockzeit und im 19. Jahrhundert. Häufig erhielt die Diana ein männliches Pendant, zum Beispiel den Apoll vom Belvedere, da beide Figuren Leochares zugeschrieben wurden.<sup>3</sup> Gegenüber dieser gleichsam kunsthistorischen Zuordnung wurde die Braunschweiger Figur aus thematischen Gründen mit einer Kopie des antiken Meleager kombiniert (Kat. 259). Diese Zusammenstellung ist typisch für die Barockzeit, wo die Jagd zu den vornehmsten fürstlichen Vergnügungen gehörte. Jagdstilleben, Hirschgeweihe, aber auch Bronzen, die Diana und mythologische Jägergestalten darstellen, waren bei der Ausstattung fürstlicher Repräsentationsräume beliebt.

Die Braunschweiger Bronze ist eine relativ große Replik, die in der feinen Modellierung der Frisur, des plissierten Gewandes und der ornamental geschmückten Sandalen die hohe Qualität französischer Bronzegüsse des ausgehenden 17. Jahrhunderts dokumentiert. Die detailliert und subtil gestaltete Terrainplinthe ist eine Ergänzung im Zeitgeschmack. Von den zahlreichen Repliken der Diana von Versailles steht dem Braunschweiger Guß eine von August dem Starken in Paris erworbene Bronze am nächsten.

1 Haskell/Penny 1981, Nr. 30

2 Favier 1970

3 Diese Kombination ist schon bei Figuren des Berliner Lustgartens aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar (Theuerkauff, C.: Zur Geschichte der Bildhauerkunst in Berlin und Potsdam vor der Mitte des 16. bis zum späten 18. Jahrhundert, in: Kat. Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge, Berlin 1990, S. 14)

Literatur: [nur Bro 164] Riegel 1887, S. 266, Nr. 164. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 21

## 261

### Herkules Farnese

#### NACH DER ANTIKE

Guß Frankreich, um 1700

H. 23,7 cm

Bronze, braune Patina, dünner schwarzer Lack teilweise abgerieben. Aus mehreren Teilen zusammengesetzt, Nähte am rechten Oberarm, zwischen dem linken Arm und der Stütze, in der Mitte derselben und auf der Plinthe.

Inv. Nr. Bro 52

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 105 der modernen Bronzen: „Herkules, welcher sich auf eine Struck lehnet. 10 Zoll“ (H 29)

Herkules, eine stehende muskulöse Männerfigur, stützt sich mit der linken Achsel auf ein hochragendes Felsstück, über dem das Löwenfell liegt und an das die Keule gelehnt ist. In der Rechten auf dem Rücken hält der Heros die Äpfel der Hesperiden. Der Kopf mit den sinnenden Gesichtszügen ist leicht abwärts zur linken Seite geneigt.

Die Statuette ist eine Reduktion des berühmten kolossalen Herkules Farnese, einer antiken Marmorstatue, die um 1546 in den Caracalla-Thermen in Rom ausgegraben wurde. Bei der Figur mit der Signatur des Atheners Glykon handelt es sich um eine Kopie aus römischer Zeit nach einem nicht erhaltenen Bronzeoriginal des Lysipp aus dem ausgehenden 4. Jahrhundert v. Chr., das auf dem Markt in Sikyon aufgestellt war. Die bei ihrer Auffindung fragmentarische Figur wurde von Guglielmo della Porta restauriert, wobei die Beine ergänzt werden mußten. Diese sollen so qualitativ gewesen sein, daß della Porta die Konkurrenz mit dem antiken Meister nicht zu scheuen brauchte, wie Michelangelo voller Anerkennung geurteilt haben soll. Aus diesem Grunde wurden die einige Zeit nach Auffindung der Figur entdeckten originalen Beine zuerst nicht integriert, dies tat man erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Schon bald nach ihrer Auffindung gelangte die Figur in die Sammlung Farnese und wurde im Hof des Familienpalastes in Rom aufgestellt, heute befindet sie sich im Museo Nazionale in Neapel.

Die monumentale antike Statue war besonders für Künstler ein geschätztes Studienobjekt, da sie dem Figurenideal von Spätrenaissance und Barock entsprach. Ein markantes Beispiel für ihre Rezeption während des Manierismus ist die Graphik von Hendrick Goltzius, die den Koloß in Rück-



Kat. 261



kenansicht in starker Verkürzung zeigt.<sup>2</sup> Zahllos sind die plastischen Kopien nach der antiken Figur, wobei das Vorbild auch spiegelbildlich – für eine Verwendung als Gegenstück – reproduziert werden konnte. Ein solches um 1560 geschaffenes Figurenpaar von Willem van Tetrode befindet sich im Bargello in Florenz.<sup>3</sup> Man schätzte und bewunderte die antike Figur besonders wegen ihres kraftvollen Pathos trotz offensichtlicher Ermattung, in der der Tugendheld nach seinen vollbrachten Taten dargestellt ist. Äußerst detailliert und plastisch tritt die mächtige Muskulatur des Heros zum Vorschein. Die Figur zeichnet sich trotz ihrer massigen Körperformen durch eine geradezu leichtfüßige Eleganz aus, die vor allem durch die hintereinandergesetzten Füße erreicht wird.

Die Braunschweiger Bronze läßt sich aufgrund des in Teilformen hergestellten Gusses und ihrer Faktur nach Frankreich lokalisieren. Das antike Vorbild ist recht getreu wiedergegeben, dennoch wird nur eine dekorative Wirkung erreicht. Eine Replik der Braunschweiger Figur in gleicher Größe im Kunsthandel<sup>4</sup>, die wohl in derselben Werkstatt entstanden ist, ist mit einer anderen Antikenkopie kombiniert, dem Silen mit dem Bacchusknaben, der in der Komposition dem Herkules Farnese verwandt ist und wahrscheinlich ebenfalls auf ein Vorbild aus der Schule des Lysipp zurückzuführen ist. Diese beiden teilvergoldeten Statuetten wurden auf reich geschmückten Boulle-Sockeln montiert, wodurch der dekorative Charakter intensiviert wurde.

1 Haskell/Penny 1981, Nr. 46

2 Ebd., Abb. 5

3 Massinelli 1991, Abb. 74, 77 (eine Abb. seitenverkehrt)

4 Aukt. Christie's, London, 18. 4. 1989, Important European Sculpture and Works of Art, Nr. 157

Literatur: Riegel 1887, S. 259, Nr. 105. – Jacob 1972, Nr. 15

## François Lespingola

Der Bildhauer wurde 1644 in Joinville (Meuse) als Sohn eines königlichen Offiziers geboren. 1665 wurde er mit einem dritten Preis der königlichen Akademie, Paris, ausgezeichnet und erhielt ein Romstipendium an der Académie de France. Lespingola blieb zehn Jahre in Rom und war seit 1672 Mitglied der Accademia di San Luca.

Nach seiner Rückkehr nach Paris 1675 wurde er 1676 in die königliche Akademie aufgenommen, aus der er 1694 wieder ausgeschlossen wurde. Ab 1676 arbeitete er überwiegend für Ludwig XIV: Plastiken für die Parks von Versailles, Marly und Meudon und für den Invalidendom, Paris. Der Bildhauer starb am 18. 7. 1705 in Paris.

Literatur: Gillet 1903. – Thieme/Becker 1907–50, ad vocem Lespingola. – Souchal 1977–87, S. 410 ff. – Souchal 1993, S. 167 ff.

## 262

Apoll und Daphne

FRANKREICH, FRANÇOIS LESPINGOLA (?), vor 1700

H. 43,5 cm

Bronze, braune Patina mit Resten schwarzen Lacks. Alle Figuren getrennt gegossen. Daphne: linke Hand, rechter Arm sowie Finger der rechten Hand angesetzt. Apoll: linker Arm, linkes Bein am Oberschenkel angesetzt. Flußgott: beide Arme und linkes Bein angesetzt. Figuren mit fünf Schrauben an der Plinthe befestigt. Zwei Gewindebohrungen in der Plinthe. Am Plinthenrand hinten links eingraviert: 133, rotes Dreieck.

Inv. Nr. Bro 133

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 70 der modernen Bronzen: „Apollo und Daphne 18 Zoll“ (H 29)

Daphne, mit offenem Haar, Rücken und Scham von einer Drapierung verhüllt, hat beide Arme erhoben und über dem Kopf gekreuzt. Im Lauf ist das rechte Bein vorgesetzt, das linke überschneidet den am Boden liegenden Flußgott. Aus den Fingern und dem Kopf Daphnes wachsen Blätter, aus dem rechten Fuß Wurzeln.

Der jugendliche Gott Apollo mit langem, lockigem Haar, die linke Hüfte und die Scham von einer Drapierung verhüllt, ist in ausgreifendem Laufschrift gezeigt. Weit vorgebeugt, lastet das Gewicht auf dem linken Bein, während das rechte erhoben und nach hinten gestreckt ist. Mit seiner rechten Hand berührt er den rechten Unterarm Daphnes, mit der Linken die Drapierung an ihrer linken Hüfte. Zwischen beiden liegt schräg auf der quadratischen Plinthe der bärtige, mit Schilf bekränzte Flußgott. Er lastet auf seiner linken Hüfte, das rechte Bein ist angewinkelt. Der Oberkörper ist über einer Urne, aus der Wasser strömt, schräg aufgerichtet, der linke Arm ist aufgestützt, der rechte in sprechender Geste vor der Brust angewinkelt. Der erhobene Kopf wendet sich Apoll zu. Die Oberfläche der Plinthe zeigt ein kräftiges Terrainrelief mit Pflanzendekor.

Die Nymphe Daphne verschmähte die Liebe des Gottes Apollo und floh vor ihm. Auf ihre Bitte hin verwandelte ihr Vater, der Flußgott Peneios, sie in einen Lorbeerbaum (Ovid, Metamorphosen).

Die Bronze ist von der berühmten Marmorgruppe von Gianlorenzo Bernini in der Villa Borghese, Rom, inspiriert.<sup>1</sup> Die Charakterisierung der Figuren und ihre Zuordnung folgen dem Vorbild. Allerdings fehlt der kleinen Bronze die kraftvoll schlüssige Komposition von Berninis Jugendwerk. Vor allem durch die Einführung einer dritten Figur, dem zwischen den Hauptakteuren liegenden Flußgott Peneios, dem Vater der Daphne, wird die Komposition komplizierter. Trotz stärkerer Bewegung weist die kleine Gruppe nicht die Dramatik von Berninis Meisterwerk auf. Sie wirkt vielmehr wie eine kunstvolle Szene, in der die Akteure, elegant und graziös wie Tänzer, die mythologische Geschichte vorführen.

Die Gruppe wurde mit Antoine Coysevox in Verbindung gebracht, von dem eine ähnlich große Bronze gleichen Themas in einem Auktionskatalog von 1783 aufgeführt





Kat. 262



ist.<sup>2</sup> Diese Zuschreibung wird inzwischen jedoch allgemein abgelehnt; die etwas sperrige Komposition mit ihren schlanken Figuren paßt nicht zu Coysevox's ausgewogenem barockem Klassizismus. Versuche, die Gruppe als florentinisches Werk – von Foggini oder Soldani – einzuordnen, sind noch weniger überzeugend.<sup>3</sup>

Für eine Entstehung in Frankreich spricht, daß die Bronze mehrfach in französischen Sammlungen nachweisbar ist. Für August den Starken wurde ein Exemplar 1699 in Paris erworben (Skulpturensammlung, Dresden).<sup>4</sup> In der technischen Ausführung, dem Guß in Teilen und der feinen durchgehenden Ziselierung mit der Feile und den Punzierungen bei den Frisuren und auf der Plinthe entspricht die Gruppe den anderen Braunschweiger Bronzen aus der Zeit Ludwigs XIV.

Die Gruppe von Apoll und Daphne ist von einem Künstler geschaffen worden, der Wert darauf legte, schlanke, elegante Figuren in ausgreifender Bewegung darzustellen. Ein solcher, im zentralistisch geleiteten Kunstbetrieb zur Zeit Ludwigs XIV. durchaus eigenständiger Figurenstil scheint für François Lespingola typisch zu sein. Daß er, der sich von 1666–1675 in Rom aufhielt, sich mit Berninis Marmorgruppe auseinandergesetzt haben könnte, überrascht keineswegs.



Kat. 262

Als Kleinbronze Lespingolas ist die ambitionierte Gruppe Herkules befreit Prometheus im Grünen Gewölbe in Dresden gesichert.<sup>5</sup> Der im Laufschrift gezeigte Herkules läßt sich gut mit dem laufenden Apoll vergleichen. Zwei verschiedene Bronzen des Themas Europa mit dem Stier werden inzwischen Lespingola zugeschrieben<sup>6</sup>; sie zeigen dieselbe feine Modellierung, eine vergleichbare Eleganz der Bewegung und einen ähnlichen Frauentyp wie die Daphne.

Die elegante Bronzegruppe mit ihrem kunstvoll komplizierten Aufbau muß sich großer Beliebtheit erfreut haben, denn sie ist in mehreren Exemplaren nachweisbar.<sup>7</sup> Beim ersten Ankauf von französischen Bronzen durch Raymond Leplat für August den Starken, 1699, war sie mit 330 fl. die teuerste der Kleinbronzen.

1 Wittkower 1966, Nr. 18

2 Aukt. Lebeuf, Paris, 8. 4. 1783 (s. Holzhausen 1939, S. 176)

3 Ausst. New York 1968, Nr. 33

4 Holzhausen 1939, S. 176, S. 182. Zu bedenken ist, daß in Frankreich gleichzeitig auch jene ambitionierte Bronzekopie von Berninis Apoll-Daphne-Gruppe hergestellt wurde, die 1723 für August den Starken erworben wurde (Holzhausen 1939, S. 175 f.).

5 Holzhausen 1939, S. 179, Abb. 16; Souchal 1993, S. 169 ff.

6 Krahn in: Ausst. Berlin 1988, S. 102 f.; s. auch Holzhausen 1939, Abb. 3

7 Ebd., S. 176; Weihrauch 1967, S. 413 ff.; Ausst. New York 1968, Nr. 33; Klessmann 1975, Nr. 19; Aukt. Galerie Georges Petit, Paris, 28./29. 4. 1910, Collection Cottreau, Nr. 100

Literatur: Riegel 1887, S. 264, Nr. 133. – Holzhausen 1939, S. 176. – Weihrauch 1967, S. 413. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 19

## 263–264

### Zwei Amor-Gruppen

FRANKREICH, Anfang 18. Jahrhundert

## 263

### Venus entwarffnet Amor

H. 47,7 cm

Bronze, braune Patina mit dunklem Lack. Nähte am rechten Oberarm, dem linken Unterarm, den Oberschenkeln sowie der Drapierung der Venus, am rechten Oberarm und unter dem rechten Fuß des Amor. Bogen separat gegossen.

Inv. Nr. Bro 167

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 111 der modernen Bronzen: „Venus und Cupido“ (H 29)

Venus sitzt auf einem Felsen, das linke Bein angewinkelt, das rechte fast durchgestreckt. Eine Drapierung liegt über der Sitzfläche, bedeckt ihre Hüften und wird schräg über den Rücken unter der linken Achsel geführt, das Ende flattert über der linken Schulter. Das Haar wird mit zwei Bändern gehalten; ein Zopf am Hinterkopf löst sich in Strähnen über dem Rücken und der rechten Schulter. Venus wendet sich Amor zu, der links neben ihr auf einem Felsvorsprung steht. Mit ihrer linken Hand berührt sie seinen Rücken, die Rechte ergreift den Köcher, der an einem schräg über Brust und Rücken verlaufenden Band hängt. Der geflügelte Knabe steht auf dem rechten Fuß,





Kat. 263





Kat. 264



der linke ist erhoben und nach hinten gestreckt. Mit seiner Rechten stützt er sich auf den rechten Unterarm der Venus. In der seitlich nach oben gestreckten linken Hand hält er den Bogen. Der Kopf mit dem klagend geöffneten Mund ist leicht erhoben.

## 264

Psyche betrachtet Amor

H. 47,7 cm

Bronze, braune Patina, mit dunklem Lack. Nähte am rechten Oberarm bei der Drapierung und am rechten Oberschenkel der Psyche, am rechten Handgelenk des Amor. Attribut in der rechten Hand der Psyche fehlt. Gewindebohrung in der Mitte der Plinthe. Im Innern Reste des Drahtgerüsts.

Inv. Nr. Bro 166

In den Inventaren H 18 und H 29 als Nr. 95 der modernen Bronzen: „Venus und Cupido“ (H 29)

Auf einem mit Tuch und Kissen gepolsterten Felsen liegt Amor mit geschlossenen Augen. Der linke Arm ruht auf seiner Stirn, der rechte auf der Brust. Seitlich der Schultern treten die Flügel hervor. Je ein Band ist durch das Haar und über die Brust geschlungen. Die Beine sind leicht angewinkelt. Seitlich vor ihm steht Psyche, an den Felsen gelehnt. Den linken Arm stützt sie auf, den rechten hält sie über das schlafende Kind. In ausgreifender Schrittstellung wendet sie sich mit dem Oberkörper und dem Kopf Amor zu. Ihre Hüften, das linke Bein und der rechte Arm sind von einer Drapierung umgeben. Von der kunstvollen Frisur fallen Strähnen über die rechte Schulter.

Die beiden Gruppen illustrieren mythologische Szenen mit dem kindlichen Liebesgott Amor. Die Göttin der Liebe, Venus, die Mutter des Amor, nimmt ihm den Köcher weg, damit er nicht weiter durch das wahllose Abschießen von Liebespfeilen Unheil anrichten kann. Der geflügelte Knabe versucht sich gegen seine 'Entwaffnung' zu wehren und wenigstens den Bogen in der erhobenen linken Hand zu retten.

Die zweite Komposition verweist auf Apuleius' Märchen von Amor und Psyche. Gezeigt wird die Szene, in der Psyche ihre Neugier nicht mehr zähmen kann: Obwohl ihr verboten war, ihren Geliebten, der sie nur in der Dunkelheit besuchte, zu sehen, betrachtete sie sein Antlitz im Schein einer Lampe. Die Leuchte, die bei der Braunschweiger Version fehlt, ist bei dem Exemplar in der Wallace Collection, London, erhalten.<sup>1</sup>

Die beiden Kompositionen wurden dem in Frankreich tätigen Bildhauer Cornelis van Cleve zugeschrieben<sup>2</sup>, wobei die für den Künstler gesicherte Bronzegruppe Selene und Endymion im Grünen Gewölbe, Dresden, als Vergleichsbeispiel diente.<sup>3</sup> Doch diese erheblich größere Bronze steht qualitativ weit über den Amor-Gruppen, ihre spannungsvolle Komposition wird plastisch äußerst differenziert umgesetzt. Dieser bedeutenden Bronze fehlt gerade das Tändelnde, Verspielte, was die kleineren Gruppen charakterisiert. Diese nehmen allerdings das Kompositionsschema der Gruppe van Cleves auf: Auf einem runden Terrain-

sockel sind jeweils Zweifigurengruppen aufgebaut, die nicht vielansichtig sind, sondern eine Hauptschauseite aufweisen. In der Figurenanordnung und der Bewegung der überragenden Frauenfigur wird die Rundung des Sockels kompositionell aufgegriffen, was zur Geschlossenheit der Kompositionen beiträgt. So sehr die Amor-Gruppen der großen Bronze van Cleves im Aufbau verpflichtet sind, so sind sie jedoch in der Modellierung vereinfacht und in den Themen gefälliger. Hier zeigt sich eine Entwicklung in die Richtung des Rokoko.

Auffallend ist, daß sich die beiden Frauenfiguren, Venus und Psyche, trotz ihrer verschiedenen Rollen als Mutter beziehungsweise Geliebte sehr ähnlich sind. Amor, der als Liebhaber der Psyche meistens im Jünglingsalter gezeigt wird, ist hier, wie in der Venus-Gruppe, als kleines Kind dargestellt. Somit ergibt sich eine Gleichartigkeit beider Kompositionen, die für die Zeitgenossen ihren dekorativen Wert erhöht haben muß.

Die Braunschweiger Güsse unterscheiden sich von den 1723 für August den Starken erworbenen Exemplaren (Skulpturensammlung, Dresden) in Details, was für vielteilige, im Wachsaußerschmelzverfahren hergestellte Bronzen üblich ist. Charakteristisch ist die gleichmäßige Präzision in der Ausführung der Bronzen. Die Haare und die Felsformationen sind fein, aber relativ regelmäßig punziert, die Drapierungen und die Körperoberflächen gleichmäßig zart gefeilt. Die relativ leichten Güsse sind perfekte Manufakturprodukte ohne individuelle Ausdruckskraft. Sie dokumentieren die Endphase der jahrzehntelang zentralistisch dirigierte Kunstproduktion unter Ludwig XIV. Solche Kunstwerke entstanden nicht nur für den französischen Markt, sondern waren für den Export bestimmt und in ganz Europa begehrt.<sup>4</sup> Außer Herzog Anton Ulrich erwarben zum Beispiel auch der russische und der sächsische Hof die dekorativen Pendants.<sup>5</sup>

1 Mann 1931/1981, Nr. 186

2 Ausst. French Paintings & Sculptures of the 18th Century, Heim Gallery, London 1968, Nr. 38 f.; Souchal 1977–87, Bd. III, S. 394 ff., Nr. 65, 66

3 Weihrauch 1967, Abb. 498

4 Souchal 1977–87, Bd. III, S. 394 ff. (14 Exemplare)

5 Ebd.; Holzhausen 1939, S. 178

Literatur: Riegel 1887, S. 266, Nr. 167, 166. – Holzhausen 1939, S. 178. – Ausst. New York 1968, Nr. 43A, B. – Jacob in: Klessmann 1975, Nr. 28, 29. – Ausst. Lübeck... 1976, Nr. 16. – Jacob in: Klessmann 1977, S. 73, 77. – Souchal 1977–87, Bd. III, S. 394 ff., Nr. 66 VIII, 65 VIII. – Jacob in: Luckhardt 1991, S. 58



Kat.	Inv. Nr.	H 18/29 (m) – modern (a) – antik	Kat.	Inv. Nr.	H 18/29 (m) – modern (a) – antik	Kat.	Inv. Nr.	H 18/29 (m) – modern (a) – antik
1	Bro 353		39	Bro 341	354 (a)	77	Bro 259	3, 4a (a)
2	Bro 13	157 (m)	40	Bro 350	480 (a)	78	Bro 260	3, 4a (a)
3	Bro 199	182 (m)	41	Bro 228	139 (a)	79	Bro 215	
4	Bro 217		42	Bro 36	54 (a)	80	Bro 219	
5	Bro 372	58 (a)	43	Bro 37	140 (a)	81	Bro 44	51 (a)?
6	Bro 370	73 (a)	44	Bro 67	64 (a)	82	Bro 214	
7	Bro 34	101 (a)	45	Bro 302		83	Bro 213	
8	Bro 146		46	Bro 321		84	Bro 224	83 (a)?
9	Bro 1		47	Bro 12	435/6b (a)	85	ABz 281	
10	Bro 20	226 (a)	48	Bro 11	435/6b (a)	86	Bro 223	35 (a)
11	o. Inv. Nr.		49	Bro 114	133 (a)	87	Bro 227	266 (a)
12	Bro 157	118 (m)?	50	Bro 90	42 (a)	88	Bro 338	129 (a)
13	Bro 220	7 (m)	51	Bro 91	147 (a)	89	Bro 340	36 (a)
14	Bro 212	334 (a)	52	Bro 106	23 (m)	90	ABz 6	
15	Bro 189		53	Bro 103	20 (m)	91	Bro 216	
16	Bro 161	209 (a)	54	Bro 101	46 (m)	92	Bro 150	542 (a)
17	Bro 186	56 (a)?	55	Bro 102	19 (m)	93	Bro 349	394 (a)
18	Bro 18		56	Bro 104	47 (m)	94	Bro 149	118 (m)?
19	Bro 19	144 (a)	57	Bro 151	212 (a)	95	Bro 148	117 (m)?
20	Bro 6	338 (a)	58	Bro 94	10 (m)	96	Bro 156	
21	Bro 7	337 (a)	59	Bro 134	53 (m)	97	Bro 357	116 (m)
22	Bro 152	214 (a)	60	Bro 98	62 (m)	98	Bro 356	115 (m)
23	Bro 153	210 (a)	61	Bro 99		99	Bro 301	13 (m)
24	Bro 29	112 (m)?	62	Bro 100	32 (m)	100	Bro 35	138 (a)
25	Bro 30	113 (m)?	63	Bro 158	25 (a)	101	Bro 117	84/90 (m)
26	Bro 43	67 (m)	64	Bro 159	26 (a)	102	Bro 118	84/90 (m)
27	Bro 46	199 (m)	65	Bro 206	106 (m)	103	Bro 222	
28	Bro 56	37 (a)	66	Bro 207	127 (m)	104	Bro 127	42 (m)
29	Bro 45	49 (m)	67	Bro 48	54 (m)	105	Bro 128	110 (m)
30	Bro 108	71 (m)	68	Bro 147	156 (m)	106	Bro 47	163 (m)
31	Bro 109	76 (m)	69	Bro 136	6 (m)	107	Bro 60	27,143 (a)
32	Bro 41		70	Bro 137	55 (m)	108	Bro 61	27,143 (a)
33	Bro 42		71	Bro 116	75 (m)	109	Bro 63	
34	Bro 112	288 (a)	72	Bro 115	65 (m)	110	Bro 59	98 (a)?
35	Bro 111		73	Bro 22	43 (a)	111	Bro 62	98 (a)?
36	Bro 40	324 (a)	74	Bro 198	179 (m)	112	Bro 110	40 (a)
37	Bro 221		75	Bro 257	6 (a)	113	Bro 140	189 (m)
38	Bro 38		76	Bro 258	5 (a)	114	Bro 27	141 (m)



Kat.	Inv. Nr.	H 18/29 (m) – modern (a) – antik
115	Bro 57	109 (a)
116	Bro 58	110 (a)
117	Bro 175	41 (a)
118	ABz 44	
119	Bro 96	
120	Bro 97	48 (m)
121	Bro 355	69 (m)
122	Bro 360	158 (m)
123	Bro 328	164 (m)
124	Bro 329	169 (m)
125	Bro 332	174 (m)
126	Bro 331	173 (m)
127	Bro 330	171 (m)
128	Bro 333	175 (m)
129	Bro 316	87 (m)
130	Bro 305	33 (m)
131	Bro 23, 31	49 (a)
132	Bro 352	80 (m)
133	Bro 33	66 (m)
134	Bro 95	
135	Bro 337	93 (a)
136	Bro 145	1 (m)
137	Bro 120	77 (a)
138	Bro 16	15 (m)
139	Bro 15	104 (a)
140	Bro 66	129 (m)
141	Bro 163	128 (m)
142	Bro 26	7 (m)
143	Bro 139	74 (m)
144	Bro 123	28 (m)
145	Bro 124	26 (m)
146	Bro 125	27 (m)
147	Bro 126	41 (m)
148	Bro 343	312 (a)
149	Bro 334	178 (m)
150	Bro 190	25 (m)
151	Bro 65	46, 70, 74 (a)?
152	Bro 64	99 (a)
153	Bro 193	148 (m)
154	o. Inv. Nr.	180 (m)
155	Bro 359	92 (m)
156	Bro 172	154 (m)
157	Bro 354	29 (m)
158	Bro 347	
159	Bro 187	57 (a)
160	Bro 194	86 (m)
161	Bro 177	
162	Bro 176	188 (m)
163	Bro 326	146 (m)
164	Bro 327	155 (m)
165	Bro 191	
166	Bro 320	120 (m)
167	Bro 162	206 (a)
168	Bro 225	25/6, 88/9, 125/6 (a)
169	Bro 232	25/6, 88/9, 125/6 (a)

Kat.	Inv. Nr.	H 18/29 (m) – modern (a) – antik
170	Bro 226	25/6, 88/9, 125/6 (a)
171	Bro 230	25/6, 88/9, 125/6 (a)
172	Bro 231	25/6, 88/9, 125/6 (a)
173	Bro 144	63 (m)?
174	Bro 142	
175	Bro 143	
176	Bro 154	215 (a)
177	Bro 323	137 (m)
178	Bro 322	135 (m)
179	Bro 325	140 (m)
180	Bro 310	61 (m)
181	Bro 210	102 (m)
182	Bro 309	60 (m)
183	Bro 346	
184	Bro 197	
185	Bro 39	65 (a)
186	Bro 335	62 (a)
187	Bro 336	66 (a)
188	Bro 344	183 (a)
189	Bro 307	39 (m)
190	Bro 308	40 (m)
191	Bro 317	88 (m)
192	Bro 28	114 (a)
193	Bro 195	34 (a)
194	Bro 107	114 (m)
195	Bro 113	36 (m)
196	Bro 135	99 (m)
197	Bro 93	44 (m)
198	Bro 105	21 (m)
199	Bro 200	9 (m)
200	Bro 311	68 (m)
201	Bro 313	78 (m)
202	Bro 303	30 (m)
203	Bro 304	31 (m)
204	Bro 314	85 (m)
205	Bro 315	89 (m)
206	Bro 339	134 (a)
207	Bro 119	17 (m)
208	Bro 24	
209	Bro 168	128 (a)
210	Bro 171	152 (m)?
211	Bro 181	126 (m)
212	Bro 122	45 (m)
213	Bro 205	8 (m)
214	Bro 179	14 (m)
215	Bro 180	43 (m)
216	Bro 130	87 (a)
217	Bro 201	195 (m)
218	Bro 202	196 (m)
219	Bro 208	183 (m)
220	Bro 209	184 (m)
221	Bro 141	185 (m)
222	Bro 184	218/9 (a)
223	Bro 185	218/9 (a)

Kat.	Inv. Nr.	H 18/29 (m) – modern (a) – antik
224	Bro 192	132 (m)
225	Bro 188	
226	Bro 131	
227	Bro 196	101 (m)
228	Bro 121	5 (m)
229	Bro 138	325 (a)
230	Bro 211	125 (m)
231	Bro 170	193 (m)
232	Bro 169	192 (m)
233	Bro 9	
234	Bro 173	72 (m)
235	Bro 160	207 (a)
236	Bro 182	119 (m)
237	Bro 183	133 (m)
238	Bro 17	78 (a)
239	Bro 4	118 (a)
240	Bro 5	119 (a)
241	Bro 318	107 (m)
242	Bro 324	139 (m)
243	Bro 319	108 (m)
244	Bro 8	335 (a)
245	Bro 32	105 (a)
246	Bro 49	103 (m)
247	Bro 132	
248	Bro 2	81 (a)
249	Bro 3	82 (a)
250	Bro 306	34 (m)
251	Bro 10	38 (a)
252	Bro 55	23 (a)
253	Bro 88	
254	Bro 51	76 (m)
255	Bro 174	58 (m)
256	Bro 53	93 (m)
257	Bro 54	18 (m)
258	Bro 50	94 (m)
259	Bro 165	22 (m)
260	Bro 164, 358	37 (m)
261	Bro 52	105 (m)
262	Bro 133	70 (m)
263	Bro 167	111 (m)
264	Bro 166	95 (m)



- Aggházy, M. G.: Skulpturen italienischer und spanischer Meister. Die Skulpturensammlung des Budapester Museums der bildenden Künste, Budapest 1977
- Ameisenowa, Z.: The Problem of the Ecorché and the three Anatomical Models in the Jagiellonian Library, Breslau/Warschau/Krakau 1963
- Androssow, S. O.: Bemerkungen zu Kleinplastiken zweier Ausstellungen, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXVI, 1-2, 1980, S. 143 ff.
- Appel, H.: Plastik und Malerei im Rheinland, Düren 1983
- Armenini, G. B.: On the true Precepts of the Art of Painting, o. O. 1977
- Arndt, K.: Studien zu Georg Petel, in: *Jahrb. der Berliner Museen*, 1967, S. 165 ff.
- Avery, C.: Florentine Renaissance Sculpture, London 1970
- Avery, C.: Hendrick de Keyser as a Sculptor of Small Bronzes, in: *Bulletin van het Rijksmuseum XXI*, 1973, S. 3 ff.
- Avery, C./Keeble, K. C.: Florentine Baroque Bronzes and other Objects of Art, Royal Ontario Museum, Toronto 1975
- Avery, C.: Soldani's Small Bronze Statuettes after „Old Masters“ Sculptures in: Florence, in: *Kunst des Barock in der Toskana*, (Italienische Forschungen, 3. F., IX), München 1976, S. 165 ff.
- Avery, C.: Biographisches zu Giambologna, in: *Ausst. Wien 1978*, S. 15 ff.
- Avery, C.: Giambolognas Bronzestatuetten, in: *Ausst. Wien 1978*, S. 63 ff.
- Avery, C.: Die Entwurfsmodelle Giambolognas, in: *Ausst. Wien 1978*, S. 70 ff.
- Avery, C.: *Studies in European Sculpture*, Bd. I, London 1981; Bd. II, London 1988
- Avery, C./Radcliffe, A.: Severo Calzetta da Ravenna. New Discoveries, in: *Feschr. für Y. Hackenbroich: Studien zum europäischen Kunsthandwerk*, München 1983, S. 107 ff.
- Avery, C.: Giambologna, Oxford 1987
- Baldinucci, F.: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua... (F. Ranalli Hrsg.), Florenz 1846 (Neudruck 1974)
- Balogh, J.: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV. – XVIII. Jahrh., 2 Bde., Budapest 1975
- Bange, E. F.: Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. 2. Teil: Reliefs und Plaketten, Berlin/Leipzig 1922
- Bange, E. F.: Die Bildwerke in Bronze. Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. II, Berlin 1923
- Bange, E. F.: Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein, Florenz/München 1928
- Bange, E. F.: Die Sammlung Dr. Eduard Simon, in: *Auktion Cassirer/Helbing*, Berlin, 10./11.10.1929
- Bange, E. F.: Beiträge zu Georg Schweigger. Zwei Entwürfe für Monumente Gustav Adolfs, in: *Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen*, 52, 1931, S. 107 ff.
- Bange, E. F.: Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts, Berlin 1949
- Banks, G.: s. Gibbon/Banks 1982
- Bartsch, A.: *Le peintre graveur*, 22 Bde., Wien 1803–1821
- Bartsch, A.: *The Illustrated Bartsch* (Hrsg. Strauss W. L.), New York 1980 ff.



- Bauer, R./Haupt H.: Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, in: *Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien*, 72, 1976
- Baum, E.: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien/München 1980
- Baxandall, M.: Hubert Gerhard and the Altar of Christoph Fugger: The Sculpture and its Making, in: *Münchner Jahrb. für bildende Kunst* 1966, S. 127 ff.
- Beaulieu, M.: Musée du Louvre, description raisonnée des sculptures de la Renaissance française, Paris 1978
- Beck, H.: Von der Kunstkammer zum bürgerlichen Wohnzimmer, in: *Ausst. Frankfurt a. M.* 1985, S. 282 ff.
- Bellori, G. P.: *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rom 1672
- Berger, U.: „Ein sonderlich Kunststück“. Bronzefiguren von einem deutschen Renaissancebrunnen, in: *Weltkunst*, 15. Juni 1991, S. 1765 ff.
- Berger, U.: Bemerkungen zum Werk von Johann Gregor van der Schardt anlässlich der ersten Monographie über den Bildhauer, in: *Kunstchronik*, Juli 1993, S. 361 ff.
- Berliner, R.: Über einige Kleinplastiken, in: *Belvedere* 9, H. 10, 1930, S. 99 ff.
- Bertolotti, A.: *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi*, Florenz 1880
- Blauensteiner, K.: Georg Raphael Donner, Wien 1944
- Bloch, P./Schoenebeck, A. v.: Kaiser-Friedrich-Museums-Verein Berlin. Erwerbungen 1897–1972, Berlin 1972
- Blume, D.: Zur Technik des Bronzegusses in der Renaissance, in: *Ausst. Frankfurt a. M.* 1985, S. 18 ff.
- Blunt, A.: *Artistic Theory in Italy. 1450 – 1600*, Oxford 1940
- Blunt, A.: *Art and architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth 1973
- Bober, P. P./Rubinstein, R. O.: *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London 1986
- Bode, W. v.: Die Sammlung Oskar Hainauer, Berlin 1897
- Bode, W. v.: Italian Boxwood Carvings of the early sixteenth Century, in: *The Burlington Magazine*, 5, 1904, S. 179 ff.
- Bode, W. v.: Neue Forschungen über italienische Renaissance-Bronzen, in: *Zeitschr. für Bildende Kunst*, 1905, S. 122 ff.
- Bode, W. v.: Francesco da Sant'Agata, in: *Kunst und Künstler*, 5, 1907, S. 61 ff.
- Bode, W. v.: Pier Ilari Bonacorsi gen. Antico, in: *Kunst und Künstler*, V, 1907, S. 297 ff.
- Bode, W. v.: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, 3 Bde., Berlin 1907–12
- Bode, W. v.: Neue Erwerbungen an Kleinbronzen für das Kaiser-Friedrich-Museum, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, Juni 1908, S. 221 ff.
- Bode, W. v.: Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer, in: *Jahrb. der Königlich Preuß. Kunstsammlungen*, XXIX, 1908, S. 30 ff.
- Bode, W. v.: Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes of the Renaissance and Subsequent Periods, 2 Bde., Paris 1910
- Bode, W. v.: Gian Bologna und seine Tätigkeit als Bildner von Kleinbronzen, in: *Kunst und Künstler*, IX, 1911, S. 632 ff.
- Bode, W. v.: Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1921
- Bode, W. v.: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, Berlin 1922
- Bode, W. v.: Die italienischen Bronzen. Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Berlin 1930
- Bode, W. v./Draper, J.: *Italian Bronze Statuettes* (Reprint der englischen Ausgabe), New York 1980
- Boenheim, W.: Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, in: *Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 7, T. II, 1888, S. XCIf.
- Bonnaffé, E.: L'Hercule de Buis d'Hertford-House, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1886, II, S. 202 ff.
- Boström, A.: A bronze group of the Rape of Proserpina at Cliveden House in Buckinghamshire, in: *The Burlington Magazine*, Dez. 1990, S. 828 ff.
- Boucher, B.: *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven/London 1991
- Boucher, S.: Antiquité et Renaissance, in: *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, IV, 1970, S. 245 ff.
- Bowron, E. P.: Renaissance Bronzes in the Walters Art Gallery, Baltimore 1978
- Braun, E. W.: Die Bronzen der Sammlung Guido von Rhò in Wien, Wien 1908
- Braun, E. W.: Hans Peissers Plaketten und der Nürnberger Kleinmeister I. B., in: *Anzeiger für Medaillen- und Plakettenfreunde*, 1921/22, S. 104 ff.



- Braun, E. W.: Ein Nürnberger Bronzebrunnen von 1532/33 im Schlosse zu Trient, in: Münchner Jahrb. für bildende Kunst, 1951, S. 195 ff.
- Braun, E. W.: Kleinplastik der Renaissance, Stuttgart 1953
- Bredius, A. (Hrsg.): Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts, 8 Bde., Den Haag 1915–22
- Brinckmann, A. E.: Barockskulptur. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1919, 2. Aufl.
- Brinckmann, A. E.: Barockskulptur. Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam o. J., 3. Aufl.
- Brinckmann, A. E.: Deutsche Kleinbronzen um 1600, in: Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, 42, 1921, S. 148 ff.
- Brinckmann, A. E.: Barock-Bozzetti, 4 Bde., Frankfurt a. M. 1923–25
- Bruhn, T. P.: Hans Reichle (1565/70–1642). A Reassessment of his Sculpture, Ann Arbor 1981
- Bückling, M.: Die Negervenüs. Liebieghaus Monographie. Bd. 14, Frankfurt a. M. 1991
- Cahn, E. B.: Adrian de Vries und seine kirchlichen Bronzekunstwerke in Schaumburg, Rinteln 1966
- Callegari, A.: Il Palazzo Garzoni a Ponte Casale, in: Dedalo, VI, 1925–26, S. 569 ff.
- Carl, H.: Der Neptunsbrunnen auf dem Langen Markte zu Danzig, seine Entstehung und Geschichte, in: Zeitschr. für Kunstgeschichte, 6, 1937, S. 147 ff.
- Cavalli-Björkman, G. (Hrsg.): Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1985
- Caylus, C. de: Recueil d'antiquités égyptienne, étrusques, grecques et romaines, 7 Bde., Paris 1752–67
- Cennini, C.: Trattato della Pittura, ed. Milanese, Florenz 1859
- Cessi, F.: Alessandro Vittoria, bronzista (1525–1608), Trient 1960
- Cessi, F.: Andrea Briosco, detto il Riccio, Scultore (1470–1532), Trient 1965
- Champeaux, A. de: Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs et modeleurs en bronze, Paris 1886
- Charageat, M.: La statue d'Amphitrite et la suite des dieux et des déesses de M. Anguier, in: Archives de l'Art Français, XXIII, 1968, S. 111 ff.
- Chastel, A./Klein, R.: De Sculptura, Paris/Genf 1969
- Chytil, K.: Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer, Prag 1902
- Ciardi Duprè, M. G.: I bronzetti del Rinascimento, Mailand 1966
- Ciardi Duprè, M. G.: Nuove proposte sui bronzetti toscani del Cinquecento, in: Antichità viva, XX, 1986, S. 30 ff.
- Clark, K./Pedretti, C.: The Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle, London 1968
- Coppel Areizaga, R.: Bronces del Renacimiento Italiano en el Museo Arqueologico Nacional (Typoskript), Madrid 1989
- Coppel Areizaga, R.: El envío de obras de Juan de Bolonia a Espana: Dos evangelistas en el Museo Lazaro Galdian, in: Goya, Nr. 215, 1990, S. 275 ff.
- Cott, P. B.: Renaissance Bronzes, Statuettes, Reliefs and Plaquettes, Medals and Coins from the Kress Collection. National Gallery of Art, Washington 1951
- Courajod, L.: L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle, II, in: Gazette des Beaux-Arts 1886, S. 312 ff.
- Demmler, T.: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik (Die Bildwerke des Deutschen Museums III), Berlin/Leipzig 1930
- Desjardins, A.: La vie et l'œuvre de Jean Boulogne, d'après les manuscrits inédits recueillis par Foucques de Vagnonville, Paris 1883
- Devigne, M.: Le sculpteur Willem Danielsz. van Tetrode. dit en Italie Guglielmo Fiammingo, in: Oud Holland, 1939, S. 89 ff.
- Dhanens, E.: Jean Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo, Douai 1529 – Florence 1608, Brüssel 1956
- Diemer, C.: Georg Raphael Donner – die Reliefs, Nürnberg 1979
- Diemer, D.: Quellen und Untersuchungen zum Stiftergrab Herzog Wilhelms V. von Bayern und der Renata von Lothringen in der Münchner Michaelskirche, in: Glaser 1980, S. 7 ff.
- Diemer, D.: Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen, Teil I, in: Jahrb. des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 2, 1986, S. 106 ff.
- Diemer, D.: Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen, Teil II, in: Jahrb. des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 3, 1987, S. 109 ff.
- Draper, J. D.: Andrea Riccio and his Colleagues in the Untermeyer Collection, in: Apollo, 107, 1978, S. 170 ff.



- Egg, E.: Caspar Gras und der Tiroler Bronzeguß des 17. Jahrhunderts, in: Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, 40, 1960, S. 5 ff.
- Enking, R.: Andrea Riccio und seine Quellen, in: Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, LXII, 1941, S. 77 ff.
- Ettlinger, L. D.: Herkules Florentinus, in: Mitteil. des Kunsthist. Instituts in Florenz, XVI, 1972, S. 119 ff.
- Falke, O. v.: Beiträge zu Werken Christoph und Hans Jamnitzers, in: Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, 1926, S. 196 ff.
- Falke, O. v.: Ein unbekanntes Werk des Meisters Conrat Meit von Worms, in: Pantheon 1937, S. 111 ff.
- Favier, S.: A Propos de la restauration par Barthélemy Prieuer de la 'Diane à la biche', in: La Revue du Louvre et des Musées de France, 1970, S. 71 ff.
- Feuchtmayr, K.: Georg Petel, Berlin 1973
- Feulner, A.: Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg, München 1924
- Feulner, A.: Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, Florenz/München 1926
- Feulner, A.: Gustav-Adolf-Statuetten, in: Pantheon 1933, S. 357
- Feulner, A./Müller, T.: Geschichte der deutschen Plastik, München 1953
- Fink, A.: Meisterwerke im Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig, Braunschweig 1955
- Fink, A.: Die Uhren Herzog August d. J., in: Kunsthefte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, 8, Braunschweig 1965
- Fink, A.: Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig, Braunschweig 1967
- Fischer, F.: Der Meister des Buxheimer Hochaltars. Ein Beitrag zur süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Berlin 1988
- Fittschen, K.: Griechische Porträts, Darmstadt 1988
- Fleischhauer, W.: Renaissance im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1971
- Fleischhauer, W.: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart, Stuttgart 1976
- Fleischhauer, W.: Kunstkammer und Kronjuwelen. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977
- Fletcher, J.: Marcantonio Michiel's Collection. in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, S. 382 ff.
- Fock, C. W.: The Original Silver Casts of Giambologna's Labours of Hercules, in: Festschr. für Y. Hackenbroch, München 1983, S. 141 ff.
- Francastel, P.: La sculpture de Versailles, Paris 1930
- Francqueville, R. de: Pierre de Francqueville – Sculpteur des Médicis et du roi Henri IV. 1548 – 1615, Paris 1968
- Fransolet, M.: François du Quesnoy, sculpteur d'Urban VIII, Brüssel 1942
- Friedel, H.: Bronzemonumente in Augsburg. 1589–1606, Augsburg 1974
- Fründt, E.: Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Skulpturensammlung, Bd. II, Berlin 1972
- Galestin, M. C.: Reproductions, Falsifications and Imitations of Ancient Bronzes, in: Bulletin Antieke Beschaving, Nr. 56, 1981, S. 89 ff.
- Gallino, G.: Per la storia della scultura, Turin 1992
- Gardes, G.: Le monument équestre de Louis XIV à Lyon et les monuments de ce roi aux XVIIe et XVIIIe siècles, in: L'art baroque à Lyon 1975, S. 79 ff.
- Gauricus, P.: De Sculptura, Florenz 1504 (Nachdruck Leipzig 1886)
- Gerken, G.: Das fürstliche Lustschloß Salzdahlum und sein Erbauer, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Braunschweig 1974
- Gibbon, A./Banks, G.: Bronzes de la Renaissance, Paris 1982
- Gillet, R.: Biographie et œuvre de François Lespingolas de Joinville, in: Mémoires de la Société Académique d'agriculture, des Sciences, Arts et Belles Lettres du Département de l'Aube, LXVII, 1903, S. 179 ff.
- Glaser, H. (Hrsg.): Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980
- Gobiet, R.: Der Briefwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg, München 1984
- Goldschmidt, F.: Die Sammlung Richard v. Kaufmann, Berlin, Bd. III, Die Bildwerke, Berlin 1917
- Götz-Mohr, B. v.: Nachantike kleinplastische Bildwerke, Bd. II. Italien, Frankreich, Niederlande 1500–1800, Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1988
- Gramaccini, N.: Das genaue Abbild der Natur. Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini, in: Ausst. Frankfurt a. M. 1985, S. 198 ff.



- Gramberg, W.: Giovanni Bologna. Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567), Berlin 1936
- Gramberg, W.: Notizen zu den Kruzifixen des Guglielmo della Porta und zur Entstehungsgeschichte des Hochaltarkreuzes in S. Pietro in Vaticano, in: Münchner Jahrb. der bildenden Kunst, XXXII, 1981, S. 95 ff.
- Graul, R. (Hrsg.): Führer durch das Städtische Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig, Leipzig 1910
- Grodecki, C.: Documents du minutier central des notaires de Paris: histoire de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle (1500–1600), Bd. II, Paris 1986
- Grünenwald, E.: Leonhard Kern. Ein Bildhauer des Barock, Schwäbisch Hall 1969
- Guiffrey, J.: Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV, Bd. 2, Paris 1886
- Guiffrey, J.: Testament et inventaire après décès de André Le Nostre, in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1911, S. 217 ff.
- Habich, G.: Hans Peisser, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, S. 66 ff.
- Hackenbroch, Y.: Bronzes and other Metalwork and Sculpture in the I. Untermeyer Collection, New York 1962
- Hackenbroch, Y.: A Group of Italo-Dutch Bronzes, in: Connoisseur, CLXXVII, Juni 1963, S. 16 ff.
- Halsema-Kubes, W.: s. Leeuwenberg/Halsema-Kubes 1973
- Haskell, F./Penny, N.: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1981
- Haupt, H.: s. Bauer/Haupt 1976
- Häcker, O.: Schwäbische Erzbildnerei vom Mittelalter bis zur Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung Ulms..., in: Mitteil. des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, Jg. 31, 1941, S. 5 ff.
- Helbig, W.: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Ausg., 4 Bde., Tübingen 1963–72
- Hermann, H. J.: Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico, in: Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVIII, 1909–10, S. 201 ff.
- Himmelein, V.: Die Uhren, in: Ausst. Wolfenbüttel 1979, S. 163 ff.
- Himmelein, V.: Uhren und wissenschaftliche Instrumente, in: Ausst. Augsburg 1980, S. 55 ff.
- Hodgkinson, T.: s. Pope-Hennessy/Radcliffe/Hodgkinson 1977
- Holderbaum, J.: The Sculptor Giovanni Bologna, New York/London 1983
- Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, Amsterdam 1949 ff.
- Holmeyer, A.: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. VI, Kreis Cassel-Stadt, Cassel 1923
- Holzhausen, W.: Die Bronzen der Kurfürstlich-Sächsischen Kunstkammer zu Dresden, in: Jahrb. der Königlich Preuß. Kunstsammlungen, Berlin, 54, 1933, Beiheft, S. 45 ff.
- Holzhausen, W.: Die Bronzen Augusts des Starken in Dresden, in: Jahrb. der Königlich Preuß. Kunstsammlungen, Berlin, 60, 1939, S. 157 ff.
- Honnens de Lichtenberg, H.: Johann Gregor van der Schardt. Sculptor – and Architect, in: Hafnia 1985, S. 147 ff.
- Honnens de Lichtenberg, H.: Johann Gregor van der Schardt, Kopenhagen 1991
- Ilg, A.: Adrian de Fries, in: Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, 1, 1883, S. 118 ff.
- Ilg, A.: Giovanni da Bologna und seine Beziehungen am Kaiserlichen Hofe, in: Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses IV, 1886, S. 38 ff.
- Ilg, A.: Georg Raffael Donner, Wien 1893
- Jacob, S.: Italienische Bronzen. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1972
- Jacob, S.: A Major Collection of Italian and Northern Bronzes, in: Apollo, März 1986, S. 160 ff.
- Jacob, S.: Ein Amor in Braunschweig. Bemerkungen zum Werk des Caspar Gras, in: Zeitschr. des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft, 43, H. 3, 1989, S. 7 ff.
- Jaffé, D.: Giambologna in Australia, in: Art and Australia, 24, Nr. 3, 1987, S. 351 ff.
- Jaffé, M.: Some Recent Acquisitions of Seventeenth-Century Flemish Painting, in: Report and Studies in the History of Art, Washington, National Gallery of Art 1969, S. 7 ff.
- Jestaz, B.: Travaux récents sur les Bronzes I. Renaissance Italienne; II. Renaissance Septentrionale et Baroque, in: La Revue de l'Art, VI, 1969, S. 79 ff.; IX, 1969, S. 78 ff.
- Jestaz, B.: Une statuette de bronze. Le Saint-Christophe de Severo da Ravenna, in: Revue du Louvre, XXII, 1972, S. 67 ff.



- Jestaz, B.: L'Influence flamande en France à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, in: Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau (1972), Paris 1975, S. 81 ff.
- Jestaz, B.: Un groupe de bronze érotique de Riccio, in: Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires, LXV, 1983, S. 25 ff.
- Jestaz, B.: Riccio et Ulocrino, in: Luchs 1989, S. 191 ff.
- Joannides, P.: Michelangelo's lost Hercules, in: The Burlington Magazine, 1977, S. 550 ff.
- Joannides, P.: A supplement to Michelangelo's lost Hercules, in: The Burlington Magazine, 1981, S. 20 ff.
- Joannides, P.: Two Bronze Statuettes and their Relation to Michelangelo, in: The Burlington Magazine, 1982, S. 3 ff.
- Keeble, K. C.: s. Avery/Keeble 1975
- Keeble, K. C.: European Bronzes in The Royal Ontario Museum, Toronto 1982
- Keutner, H.: Die Tabernakelstatuetten der Certosa zu Florenz, in: Mitteil. des Kunsthist. Instituts in Florenz, V, 1955, S. 139 ff.
- Keutner, H.: Italienische Kleinbronzen, Besprechung der Ausst. London...1961/62, in: Kunstchronik, Juli 1962, S. 169 ff.
- Keutner, H.: Die künstlerische Entwicklung Giambolognas bis zur Aufrichtung der Gruppe des Sabinerinnen-raubes, in: Ausst. Wien 1978, S. 19 ff.
- Keutner, H.: Giambologna. Il mercurio volante e altre opere giovanili, Florenz 1984
- Keutner, H.: Scultura, in: Catalogo della Galleria Colonna in Roma (F. Carnici u. a. Hrsg.), Rom 1990
- Klesse, B.: Museum für Angewandte Kunst. Querschnitt durch die Sammlungen, Köln 1989
- Klessmann, R. u. a.: Französische Kunst des Barock. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1975
- Klessmann, R. u. a.: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1977
- Klessmann, R. u. a.: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, München 1978
- Klessmann, R.: Duke Anton Ulrich: Connoisseur of Dutch and Flemish Painting, in: Apollo, März 1986, S. 150 ff.
- Kopplin, M.: „Du bist schwarz, doch du bist schön“. Zum Bildnis des Mohren in der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Kunst und Antiquitäten, VI, 1987, S. 36 ff.
- Krahn, V./Lessmann, J.: Italienische Renaissancekunst im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Krefeld 1987
- Krahn, V.: Eine „Schalkhaftigkeit“ von Christian Daniel Rauch – Metamorphosen eines 'antiken' Käuzchens, in: Zeitschr. des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft, 42, H. 2, 1988, H. 2, S. 82 ff.
- Krahn, V.: Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento, München 1988
- Krahn, V.: „...alles von brunzo“. Kleinbronzen im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, in: Weltkunst, 15. April 1990, S. 1213 ff.
- Kriegbaum, F.: Hans Reichle, in: Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien, Neue Folge V, 1931, S. 189 ff.
- Kriegbaum, F.: Der Bildhauer Giovanni Bologna, in: Münchner Jahrb. der bildenden Kunst, N. F., III, 1952, S. 37 ff.
- Kultermann, U.: Gabriel Grupello, Berlin 1968
- Ladendorf, H.: Andreas Schlüter, Berlin 1937
- Ladendorf, H.: Antikenstudium und Antikenkopie, Berlin 1958
- Lalanne, L.: Inventaire des tableaux et des autres curiosités qui se trouvaient au Louvre en 1603, in: Archives de l'Art français 3, 1853–55, S. 49 ff.
- Lamy, M./Brière, G.: L'Inventaire de B. Prieur, sculpteur du roi, in: Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français, 1949/50, S. 41 ff.
- Landais, H.: Les Bronzes italiens de la Renaissance, Paris 1958
- Lankheit, K.: Eine Serie barocker Antiken-Nachbildungen aus der Werkstatt des Massimiliano Soldani, in: Mitteil. des Dt. Archäologischen Instituts, Römische Abt. 65, 1958, S. 186 ff.
- Lankheit, K.: Florentinische Barockplastik. 1670–1743, München 1962
- Lankheit, K.: Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia, München 1982
- Larsson, L. O.: Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagiensis Batavus 1545–1626, Wien/München 1967
- Larsson, L. O.: Von allen Seiten gleich schön, Stockholm 1974
- Larsson, L. O.: Bemerkungen zur Bildhauerkunst am dänischen Hofe im 16. und 17. Jahrhundert, in: Münchner Jahrb. für bildende Kunst, 1977, S. 177 ff.
- Larsson, L. O.: Die niederländischen und deutschen Schüler Giambolognas, in: Ausst. Wien 1978, S. 57 ff.



- Larsson, L. O.: Merkur auf Stjärneberg. Eine Bronzestatue Johann Gregor van der Schardts im Besitz von Tycho Brahe?, in: Festschr. für W. J. Müller, Husum 1984, S. 72 ff.
- Larsson, L. O.: Imitation und Variation. Bemerkungen zum Verhältnis Jan Gregor van der Schardts zur Antike, in: Festschr. für E. Forssman, Hildesheim 1987
- Larsson, L. O.: Bildhauerkunst und Plastik am Hofe Rudolfs II., in: Ausst. Essen/Wien 1988, S. 127 ff.
- Larsson, L. O.: European Bronzes 1450–1700. Swedish National Art Museum, Stockholm 1992
- Leeuwenberg, J./Halsema-Kubes, W.: Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, Amsterdam 1973
- Leithe-Jasper, M.: Giambologna und die zeitgenössischen Sammler außerhalb Italiens, in: Ausst. Wien 1978, S. 73 ff.
- Leithe-Jasper, M.: Das Kunsthistorische Museum in Wien, Salzburg/Wien 1978
- Lessmann, J.: Italienische Majolika. Katalog der Sammlung. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979
- Lessmann, J.: A Connoisseur's Taste for the Decorative Arts, in: Apollo, März 1986, S. 171 ff.
- Lessmann, J.: Duke Carl and the Foundation of the Fürstenberg Porcelain Factory, in: Apollo, März 1986, S. 200 ff.
- Lessmann, J.: The Brunswick Dukes as Collectors of Clocks, in: Apollo, März 1986, S. 207 f.
- Lessmann, J.: s. Krahn/Lessmann 1987
- Licetus, F.: De lucernis antiquorum, Udine 1652
- Lieb, N.: Die Fugger und die Kunst, München 1952/58
- Liebmann, M. J.: Die Statuette eines „Atlanten“ im Staatlichen Museum der bildenden Künste „A. S. Puschkin“ in Moskau, in: Liebmann 1987, S. 206 ff.
- Liebmann, M. J.: Aus Spätmittelalter und Renaissance, Leipzig 1987
- Liedtke, W.: The Royal Horse and Rider, New York 1989
- Lietzmann, H.: Heinrich Julius Herzog zu Braunschweig und Lüneburg und der Kaiserhof in Prag, Braunschweig 1993
- List, C.: Kleinbronzen Europas vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1983
- Luchs, A. (Hrsg.): Italian Plaquettes, in: Studies in History of Art, 22, National Gallery of Art, Washington 1989
- Luckhardt, J. (Hrsg.): Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kurzführer, Braunschweig 1991
- Mackowsky, W.: Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen, Berlin 1904
- MacLagan, E.: Catalogue of Italian Plaquettes. London, Victoria and Albert Museum, London 1924
- Maeyer, M. de: Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis van de XVIIe-Eeuwse schilderkunst in de zuidelijke Nederlanden, Brüssel 1955
- Mander, K. van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Hrsg. Hanns Floerke, Leipzig 1906
- Mann, J. G.: Wallace Collection Catalogues. Sculpture. Marbles, Terra-Cottas and Bronzes, Carvings in Ivory and Wood, Plaquettes, Medals, Coins and Wax-Reliefs, London 1931/1981
- Mansuelli, G. A.: Galleria degli Uffizi. Le sculture, Bd. 1, Rom 1958
- Manteuffel, C. Zoege v.: Die Berliner Buchsbaumgruppe des trunkenen Silen, in: Pantheon 1965, S. 232 ff.
- Mariacher, G.: Bronzetti veneti del Rinascimento, Vicenza 1971
- Martin, M.: Les monuments équestres de Louis XIV, une grande entreprise de propagande monarchique, Paris 1987
- Martini, L.: Piccoli bronzi e placchette del Museo Nazionale di Ravenna, Faenza 1985
- Massinelli, A. M.: Bronzetti e anticaglie dalla Guardaroba di Cosimo I, Florenz 1991
- Massinelli, A. M./Tuena F.: Il tesoro dei Medici, Mailand 1992
- Maué, C.: Zu den Modellen Georg Raphael Donners, in: Volk 1986, S. 157 ff.
- Mayer, A.: Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab, Leipzig 1911
- Meier, P. J.: Führer durch die Sammlungen des Herzöglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1902
- Meier, P. J.: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1906
- Meijer, B. W.: The Re-emergence of a Sculptor: Eight Life-size Bronzes by Jacques Jonghelinck, in: Oud Holland, 93, 1979. S. 116 ff.
- Meller, P.: Un gruppo di bronzetti di Pierino da Vinci del 1547, in: Mitteil. des Kunsthist. Instituts von Florenz 1974, S. 251 ff.



- Meller, S.: Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt, Leipzig 1925
- Meller, S.: Die Bronzestatuetten der Renaissance, Florenz/München 1926
- Middeldorf, U.: Su alcuni bronzetti all'antica del quattrocento, in: *Il mondo antico nel rinascimento* (Atti del V. convegno internazionale di studi sul rinascimento), Florenz 1958, S. 167 ff.
- Middeldorf, U.: Festschr. für U. Middeldorf (A. Kosegarten/P. Tigler Hrsg.), Berlin 1968
- Middeldorf, U.: Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools XIV-XIX Century, London 1976
- Mielke, H./Winner, M.: Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen. Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz. die Zeichnungen Alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1977
- Migeon, G.: Catalogue des bronzes et cuivres du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, Paris 1904
- Mischak, G.: Herzog August d. J. von Braunschweig und sein Agent Philipp Hainhofer 1613–1647, in: *Braunschweigisches Magazin*, Nr. 5/6, 1920, S. 25 ff.
- Molinier, E.: Les Plaquettes: catalogue raisonné, 2 Bde., Paris 1886
- Montagu, J.: Bronzen, Frankfurt a. M. 1963
- Montagu, J.: Alessandro Algardi's Saint Peter and Saint Paul and the Patronage of the Franconi Family, in: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1983, Nr. 1–2, S. 18 ff.
- Montagu, J.: Alessandro Algardi, New Haven/London 1985
- Montagu, J.: Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art, London 1989
- Montebello, P. (Hrsg.): The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art, New York 1984
- Montfaucon, B. de: *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719–24
- Möller, L. L.: Über die florentinische Einwirkung auf die Kunst des Johann Gregor von der Schardt, in: *Festschr. für L. Heidenreich*, München 1964
- Möller, L. L./Theuerkauff, C.: Die Bildwerke des 18. Jahrhunderts. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Braunschweig 1977
- Muller, J. M.: Rubens: The Artist as Collector, Princeton 1989
- Munhall, E.: The Frick Collection. Severo Calzetta, called Severo da Ravenna, New York 1978
- Murr, C. T. de: Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg, Nürnberg 1797
- Müller, H.: Zur Augsburger Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts, in: *Ausst. Augsburg 1980*, S. 51 ff.
- Müller Hofstede, J.: Beiträge zum zeichnerischen Werk von Rubens, in: *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, XXVII, 1965, S. 284 ff.
- Müller Hofstede, J.: Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen, in: *Wallraf-Richartz-Jahrb.* XXXV, 1973, S. 227 ff.
- Müller, T.: s. Feulner/Müller 1933
- Müller, T.: Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. XIII, 2, München 1959
- Müller, T.: Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik, München 1961
- Müller, T.: Deutsche Plastik der Renaissance, Königstein 1963
- Nava Cellini, A.: La scultura del Seicento, Turin 1982
- Neudörfer, J.: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst (Nürnberg) aus dem Jahre 1547, nebst Fortsetzung von Andreas Gulden, Hrsg. v. G. W. K. Lochner, Wien 1875
- Neurdenburg, E.: Hendrick de Keyser, Beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam, Amsterdam 1930
- Nicola, G. de: Notes on the Museo Nazionale of Florence, II, A Series of small Bronzes by Pietro da Barga, in: *The Burlington Magazine* XXIX, 1916, S. 363 ff.
- Nijstad, J.: Willem Danielsz van Tetrode, in: *Renaissance en de kunst in de Noordelijke Nederlanden, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37, 1986, S. 259 ff.
- Norton, P. F.: The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo, in: *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, S. 249 ff.
- Olsen, H.: Aeldere udenlandsk Skulptur. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1980
- Osten, G. v. d./Vey, H.: Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500–1600, Harmondsworth 1969
- Otto, G.: Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927
- Patin, C.: *Imperatorum Romanorum Numismatica*, 2. Aufl., Paris 1696
- Pechstein, K.: Beiträge zur Geschichte der Vischerhütte in Nürnberg, Berlin 1962



- Pechstein, K.: Bronzen und Plaketten. Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1968
- Pechstein, K.: Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance. Die Jagd in der Kunst, Hamburg/Berlin 1969
- Pechstein, K.: Goldschmiedewerke der Renaissance. Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1971
- Pechstein, K.: Der Bildschnitzer Hans Peisser, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1973, S. 83 ff.
- Pechstein, K.: Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1974, S. 38 ff.
- Pechstein, K.: Werke von Christoph Ritter. Zur Nürnberg Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts, in: Kunst und Antiquitäten, H. 6, 1982, S. 18 ff.
- Pechstein, K.: Beiträge zur Jamnitzerforschung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1984, S. 71 ff.
- Pechstein, K.: „etliche Abriß von springenden Brunnen“. Nürnberger Renaissancebrunnen, in: Kunst und Antiquitäten, H. V, 1985, S. 32 ff.
- Pechstein, K.: Ein Nürnberg Tafelaufsatz als Tischbrunnen von 1620, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1987, S. 613 f.
- Pechstein, K.: Hans Peisser. Modellschnitzer für Hans Vischer und Pankraz Labenwolf. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik III, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1990, S. 113 ff.
- Peltzer, R.: Johann Gregor van der Schardt (Jan de Zar) aus Nymwegen, ein Bildhauer der Spätrenaissance, in: Münchner Jahrb. der bildenden Kunst, 1916–18, S. 198 ff.
- Peltzer, R.: Der Kistler und Bildhauer Paul Reichel von Schongau, der Meister des 'Totlein', in: Das schwäbische Museum, H. 6, 1930, S. 184 ff.
- Penny, N.: s. Haskell/Penny 1981
- Penny, N.: Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 3 Bde., Oxford 1992
- Petrasch, E.: Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Bildkatalog, Karlsruhe 1976
- Petrassi, M./Guerra, O.: Il colle capitolino, Rom 1974
- Pigler, A.: Georg Raphael Donner, Leipzig/Wien 1929
- Pilz, K.: Nürnberg und die Niederlande, in: Mitteil. des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1952, S. 1 ff.
- Pinchart, A.: Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits, Gent 1860–1863
- Pinder, W.: Deutsche Barockplastik, Königstein/Leipzig 1933
- Planiscig, L.: Die Estensische Kunstsammlung. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1919
- Planiscig, L.: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921
- Planiscig, L.: Die Bronzeplastiken. Katalog des Wiener Kunsthistorischen Museums, Wien 1924
- Planiscig, L.: Andrea Riccio, Wien 1927
- Planiscig, L.: Piccoli bronzi italiani del rinascimento, Mailand 1930
- Planiscig, L.: Severo da Ravenna (der 'Meister des Drachens'), in: Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien, N. F. IX, 1935, S. 75 ff.
- Planiscig, L.: Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg. III. Die Bronzen, Wien 1942
- Poeschke, J.: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2, München 1992
- Pope-Hennessy, J.: Some Bronze Statuettes by Francesco Fanelli, in: The Burlington Magazine Mai 1953, S. 157 ff.
- Pope-Hennessy, J.: An Introduction to Italian Sculpture. Italian Renaissance Sculpture (Bd. 2). Italian High Renaissance and Baroque Sculpture (Bd. 3), London 1963 (2. Aufl. 1970)
- Pope-Hennessy, J.: An Exhibition of Italian Bronze Statuettes, in: The Burlington Magazine, 105, 1963, S. 14 ff., 58 ff.
- Pope-Hennessy, J.: Bronzes from the Samuel H. Kress Collection, London 1965
- Pope-Hennessy, J./Radcliffe, A./Hodgkinson, T.: Sculpture in the Frick Collection. German, Netherlandish, French and British, New York 1970
- Pope-Hennessy, J./Radcliffe, A.: The Frick Collection. An illustrated Catalogue. Italian Sculpture, New York 1970
- Pope-Hennessy, J.: Cellini, London 1985
- Popham, A. E./Pouncey, P.: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, London 1950
- Pouncey, P.: s. Popham/Pouncey 1950
- Pozzi, E.: Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli. La scultura greco-romana..., Rom 1989
- Pressouyre, L.: Quelques types de faux bronzes romains dans les collections publiques francaises, in: Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, 78, 1966, S. 251 ff.



- Pressouyre, S.: Les fontes de Primatice à Fontainebleau, in: *Bulletin Monumental*, CXXVII, 1969, S. 223 ff.
- Querfurth, T.: Kurtze Beschreibung des Fuerstl. Lust-Schlusses Saltzdahlum, Braunschweig o. J. (1719)
- Raabe, P. u. a.: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Braunschweig 1978
- Radcliffe, A.: *European Bronze Statuettes*, London 1966
- Radcliffe, A.: s. Pope-Hennessy/Radcliffe/Hodgkinson 1970
- Radcliffe, A.: s. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970
- Radcliffe, A.: *Bronze Oil Lamps by Riccio*, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, III, 1972, S. 28 ff.
- Radcliffe, A./Thornton, P.: John Evelyn's Cabinet, in: *Connoisseur*, April 1978, S. 254 ff.
- Radcliffe, A.: Ricciana, in: *The Burlington Magazine*, 74, 1982, S. 412 ff.
- Radcliffe, A.: s. Avery/Radcliffe 1983
- Radcliffe, A.: A forgotten Masterpiece in Terracotta by Riccio, in: *Apollo*, 118, Nr. 257, 1983, S. 40 ff.
- Radcliffe, A.: Schardt, Tetrode and some possible sculptural sources for Goltzius, in: *Cavalli-Björkman* 1985, S. 97 ff.
- Radcliffe, A.: Replicas, Copies and Counterfeits of early Italian Bronzes, in: *Apollo*, Sept. 1986, S. 183 ff.
- Radcliffe, A. u. a.: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and later Sculpture*, London 1992
- Ress, S.: Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit, in: *Kunstchronik*, Nov. 1971, S. 313 ff.
- Rasmussen, J.: Eine Gruppe kleinplastischer Bildwerke aus dem Stilkreis des Conrad Meit, in: *Städel-Jahrb.* 1973, S. 121 ff.
- Rasmussen, J.: *Deutsche Kleinplastik der Renaissance und des Barock*. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1975
- Rasmussen, J.: Unbekannte Frühwerke von Leonhard Kern und Georg Pfründt, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1977, S. 105 ff.
- Reymond, M.: *Le Musée de Grenoble. Peintures, dessins, marbres, bronzes etc.*, Paris 1909
- Richter, G.: Kleinkunst in Blei von Raphael Donner, in: *Weltkunst*, 1. April 1984, S. 979 ff.
- Ridder, A. de: *Les bronzes antiques du Louvre. Les figurines* (Bd. 1), Paris 1913
- Riederer, J.: Metallanalysen von Statuetten der Wurzelbauer-Werkstatt in Nürnberg, in: *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, V, 1980, S. 43 ff.
- Riederer, J.: Die Zusammensetzung deutscher Renaissancestatuetten aus Kupferlegierungen, in: *Zeitschr. des Dt. Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXVI, H. 1/4, 1982, S. 42 ff.
- Riederer, J.: Metallanalysen an Erzeugnissen der Vischer-Werkstatt, in: *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, VIII, 1983, S. 89 ff.
- Rigoni, E.: *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padua 1970
- Rosenberg, A.: *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart/Leipzig 1905
- Rosenberg, J.: Eine Rubens-Zeichnung nach einer Tierbronze des 16. Jahrhunderts., in: *Pantheon* 1931, S. 105 f.
- Rosenberg, M.: *Die Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt a. M. 1922–28
- Rossi, F.: *Placchette secolo XV-XIX*, *Cataloghi Musei Civici di Brescia*, Brescia 1974
- Royer, J.: Beschreibung des gantzen Fürstl. Braunsch. Gartens zu Hessen, mit seinen künstlichen Abteilungen..., Halberstadt 1648
- Rubinstein, R. O.: s. Bober/Rubinstein 1986
- Rubow, J.: Rytterstatuetter af Desjardins, in: *Kunstmuseets Aarskrift* 20/21, 1933/34, S. 279 ff.
- Saldern, A. v. u. a.: *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Handbuch*, Hamburg 1980
- Sandart, J. v.: *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675* (Neuaufl. von R. A. Peltzer), München 1925
- Santangelo, A.: *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle sculture*, Rom 1954
- Sartori, A.: *Documenti per lo studio della storia dell'arte a Padova* (Hrsg. Fillarini C.), Vicenza 1976
- Sauerlandt, M.: *Kleinplastik der deutschen Renaissance*, Königstein i. T., Leipzig 1927
- Sauerlandt, M.: Ett Gustav II Adolfs-Monument från 1632, in: *Nordiske Museets och Skansens Arsbok*, 1933, S. 223 ff.
- Sauermost, H.-J.: *Die Weilheimer. Große Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels*, München 1988
- Scardeone, B.: *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basel 1560



- Scherer, C.: Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei. XI. Fürstenberger Porzellanfiguren im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, in: Kunstgewerbeblatt, N. F. Bd. 1, 1890, S. 109 ff.
- Scherer, C.: Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Leipzig 1905
- Scherer, C.: Niederländische und deutsche Kleinbronzen im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, in: Cicerone, XI, H. 5/6, 1919, S. 109 ff.
- Schlager, J. E.: Georg Rafael Donner, Wien 1848
- Schlegel, U.: Riccios „Nackter Mann mit Vase“. Zur Deutung einer Gruppe italienischer Kleinbronzen, in: Festschr. für U. Middeldorf, 1968, S. 350 ff.
- Schlegel, U.: Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrh. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. 1, Berlin 1978
- Schlegel, U.: Bernini und Guido Reni, in: Jahrb. der Berliner Museen, N. F., 27, 1985, S. 101 ff.
- Schlegel, U.: Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Erwerbungen von 1978–1988. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Bd. 1A, Berlin 1988
- Schlosser, J. v.: Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance, in: Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 31, 1913/1914, S. 67 ff.
- Schoenebeck, A. v.: s. Bloch/Schoenebeck 1972
- Schottmüller, F.: Bronzestatuetten und Geräte, Berlin 1918
- Schönberger, A.: Deutsche Plastik des Barock, Königstein 1963
- Schubring, P.: Die italienische Plastik des Quattrocento, München 1915
- Schuster, M.: Georg Schweigger. Ein Nürnberger Bildhauer des 17. Jahrhunderts (Typoskript), Wien 1965
- Schwarz, M.: Georg Raphael Donner. Kategorien der Plastik, München 1968
- Seelig, L.: Studien zu Martin van den Bogaert gen. Desjardins (1637–1694), München 1980
- Seelig, L.: Eine Reiterstatuette Kurfürst Max Emanuels von Bayern aus dem Jahr 1699, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1986, S. 61 ff.
- Seelig, L.: Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen. Ein Augsburger Trinkspiel der Spätrenaissance, Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 12, München 1987
- Seelig-Teuwen, R.: Kavalier und Magd. zu Barthélemy Prieurs Bronzestatuetten, in: Weltkunst, 1. Dez. 1991, S. 3706 ff.
- Seelig-Teuwen, R.: Barthélemy Prieur, portraitiste d'Henri IV et de Marie de Médicis, in: Avènement d'Henri IV. Quatrième centenaire, Paris 1992, S. 331 ff.
- Sewter, A. C.: Small Italian Bronzes at the Barber Institute, in: Connoisseur, Sept. 1949, S. 24 ff.
- Seymour, C.: Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art, New York 1949
- Seymour, C.: Sculpture in Italy 1400 to 1500, Harmondsworth 1966
- Shearmann, J.: Mannerism. Style and Civilization, Harmondsworth 1976
- Siebenmorgen, H. (Hrsg.): Leonhard Kern (1588–1662). Neue Forschungsbeiträge, Sigmaringen 1990
- Siebeking, J.: Bronzestatue einer Pantherin, in: Münchner Jahrb. der bildenden Kunst, VII, 1912, S. 1 ff.
- Soprani, R.: Le vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi, Genua 1874
- Souchal, F.: La Collection du sculpteur Girardon..., in: Gazette des Beaux-Arts, LXXXII, 1973, S. 1 ff.
- Souchal, F.: French sculpture of the XVIIe and XVIIIe centuries. The reign of Louis XIV, London 1977–87
- Souchal, F.: French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Bd. 4, Supplement A–Z, London/Boston 1993
- Sponsel, J. L.: Führer durch das königliche Grüne Gewölbe zu Dresden, Dresden 1915
- Squibbeck, J.: Bronzes Italiens de la Renaissance, in: Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire, Jan.–April 1944, S. 1 ff.
- Stafski, H.: Der jüngere Peter Vischer, Nürnberg 1962
- Steinacker, K.: Italienische Studienfahrt eines Ostfalen und ihre Auswertung zur Zeit beginnender Barockgesinnung, in: Braunschweigisches Jahrb., 3. Folge, 3, 1941/42, S. 1 ff.
- Steinmann, E.: Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 10, 1917, S. 337 ff.
- Steinmann, E.: Die Porträt Darstellungen Michelangelos, Leipzig 1913
- Steneberg, K. E.: Kejsaren och Generalissimus, Tva (o drüber) bronsskulpturer av Georg Schweigger. Vision och Gestalt, Studier Tillägnade Ragnar Josephson, Stockholm 1958, S. 90 ff.
- Stengel, W.: Nürnberger Messinggerät, in: Kunst und Handwerk, 21, 1918, S. 213 ff.



- Stierling, H.: Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 9. Neue Beiträge zum Sebaldusgrab, zum Innsbrucker Kaisergrab u. a., in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 13, 1920, S. 208 ff.
- Stone, R.: Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at the End of the Quattrocento, in: Metropolitan Museum Journal, 16, 1981, S. 87 ff.
- Strohmer, E. v.: Bemerkungen zu den Werken des Adriaen de Vries, in: Nationalmuseum Arsboek 1947/48, S. 93 ff.
- Stromböm, S.: Iconographia Gustavi Adolphi, Stockholm 1932
- Summers, J. D.: The Sculpture of Vincenzo Danti. A Study in the Influence of Michelangelo and the Ideals of the Maniera, New York/London, 1979
- Sutton, D.: Princes as Patrons, in: Apollo, März 1986, S. 146 ff.
- Theuerkauff, C.: L. O. Larsson, Adrian de Vries, Adrianus Fries Hagiensis Batavus, 1545–1626, in: Pantheon 1969, S. 360 ff.
- Theuerkauff, C.: s. Ausst. Düsseldorf 1971
- Theuerkauff, C.: Notes on the Work of the Sculptor Leonhard Kern, in: The Burlington Magazine, März 1973, S. 166 ff.
- Theuerkauff, C.: s. Möller/Theuerkauff 1977
- Theuerkauff, C.: Die Bildwerke in Elfenbein des 16.–19. Jahrhunderts. Bildwerke der Skulpturengalerie, Berlin 1986
- Theuerkauff, C.: Leonhard Kern (1588–1662). Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, 22.10.1988 – 15.1.1989, in: Kunstchronik, September 1989, S. 505 ff.
- Theuerkauff, C.: Addenda und Anmerkungen zum Katalog der Ausstellung „Leonhard Kern (1588–1662)“ in Schwäbisch Hall, in: Siebenmorgen 1990, S. 38 ff.
- Thieme, U./Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907–50
- Thomas, R.: Griechische Bronzestatuetten, Darmstadt 1992
- Tietze-Conrat, E.: Unbekannte Werke von Georg Raphael Donner, in: Jahrb. der K. K. Zentralkommission, 3, 1905, Sp. 195 ff.
- Tietze-Conrat, E.: Donners Verhältnis zur italienischen Kunst, in: Jahrb. der K. K. Zentralkommission, 1, 1907, S. 69 ff.
- Tietze-Conrat, E.: Die Bronzen der Fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer, Wien 1917/18
- Tietze-Conrat, E.: Zur Höfischen Allegorie der Renaissance, in: Jahrb. der kunsth. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXIV, 1918, S. 25 ff.
- Timofiewitsch, W.: Girolamo Campagna. Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600, München 1972
- Tolnay, C. de: Michelangelo, Princeton 1957–60
- Torriti, P.: Pietro Tacca di Carrara, Genua 1975
- Troescher, G.: Conrat Meit von Worms, Freiburg i. Br. 1927
- Turner, N.: Florentine Drawings of the Sixteenth Century, Ausst. Britisches Museum, London 1986
- Uffenbach, J. F. A.: Tagebuch einer Spazierfahrt durch die braunsch.-lüneburg. Lande, Göttingen 1928
- Uffenbach, Z. C. v.: Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, Bd. 1, Frankfurt u. Leipzig 1753, Bd. 2, Ulm 1754
- Utz, H.: Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi, in: Metropolitan Museum Journal, VII, 1973, S. 37 ff.
- Vasari, G.: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti (G. Milanesi Hrsg.), Florenz 1878–85
- Venturi, A.: Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolfs II., in: Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII, 1885, S. 1 ff.
- Venturi, A.: Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento (Bd. X), Mailand 1935–37
- Vermeule, C.: European Art and the Classical Past, Cambridge (Massachusetts) 1965
- Vey, H.: s. Osten/Vey 1969
- Volk, P. u. a.: Bronzeplastik. Erwerbungen von 1956–1973, Bayerisches Nationalmuseum, München 1974
- Volk, P. u. a.: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, München 1984
- Walz, A.: Die künstlerischen Vorlagen, in: Ausst. Münster... 1989, S. 103 ff.
- Wark, R. R.: Sculpture in the Huntington Collection, San Marino 1959
- Watson, K.: Giambologna und seine Werkstatt – die Spätzeit, in: Ausst. Wien 1978, S. 31 ff.
- Weber, I.: Deutsche, niederländische und französische Renaissance-Plaketten 1500–1650, München 1975
- Weber, I.: Fragen zum Œuvre des Meisters H. G., in: Münchner Jahrb. der Bildenden Kunst, 1977, S. 133 ff.



- Weihrauch, H. R.: Studien zum bildnerischen Werk des Jacopo Sansovino, Straßburg 1935
- Weihrauch, H. R.: Der Innsbrucker Brunnen des Kaspar Gras, in: *Pantheon*, XVI., Juni/Juli 1943, S. 105 ff.
- Weihrauch, H. R.: Georg Schweigger (1613–1690) und sein Neptunsbrunnen für Nürnberg, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1943–53, S. 87 ff.
- Weihrauch, H. R.: Rez. von Bange 1949, in: *Kunstchronik*, 1951, S. 56 ff.
- Weihrauch, H. R.: Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, in: *Münchener Jahrb. der Bildenden Kunst*, 3. F., III/IV, 1952/53, S. 199 ff.
- Weihrauch, H. R.: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen mit einem Anhang: Die Bronzefigurenwerke des Residenzmuseums. Bayerisches Nationalmuseum München, München 1956
- Weihrauch, H. R.: Über einen unpublizierten Fund von E. W. Braun, in: *Kunstchronik*, 11, 1958, S. 90 ff.
- Weihrauch, H. R.: Die verloren geglaubte Konstanzer Madonna des Kasper Gras, in: *Pantheon* 1962, S. 227 ff.
- Weihrauch, H. R.: Italienische Bronzen als Vorbilder deutscher Goldschmiedekunst, in: *Festschr. für T. Müller*, München 1965, S. 263 ff.
- Weihrauch, H. R.: Europäische Bronzestatuetten. 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967
- Weihrauch, H. R.: Beiträge zu Benedikt Wurzelbauer und Adrian de Vries, in: *Umèni*, I, 1970, S. 69 ff.
- Weihrauch, H. R.: Ein Bronzekopf aus dem Rubenskreis, in: *Pantheon*, Bd. XXXIII, 1975, S. 121 ff.
- Weihrauch, H. R.: Bronzeplastik, in: *Ausst. Augsburg 1980*, S. 39 ff.
- Weller, A. S.: Francesco di Giorgio 1439–1501, Chicago 1943
- Wentzel, H.: Zum Glückstädter Denkmal des Peter Husen, in: *Zeitschr. für Kunstgeschichte*, XI, 1942/43, S. 53 ff.
- Wilde, M. de: *Signa antiqua e museo J. de Wilde*, Amsterdam 1700
- Wiles, B. H.: *The Fountains of Florentine Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini*, Cambridge Massachusetts 1933
- Wilson, C. C.: *Renaissance and Small Bronzes Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art*, Washington 1983
- Winkler, F.: Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland, in: *Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen*, Berlin 1924, S. 45 ff.
- Winner, M.: s. Mielke/Winner 1977
- Winter, P. de: Recent Accessions of Italian Renaissance Decorative Arts. Part I: Incorporating Notes on the Sculptor Severo da Ravenna, in: *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, März 1986, S. 84 ff.
- Wittkower, R.: *Gian Lorenzo Bernini*, 2. Aufl., London 1966
- Wolters, W.: Tiziano Minio als Stukkator im Odeo Cornaro zu Padua, in: *Pantheon*, XXI, 1963, S. 20 ff., S. 222 ff.
- Wolters, W.: *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, Venedig 1976
- Zahlten, J.: Bemerkungen zu Kunstproduktion und Sammlungswesen im 17. Jahrhundert, angeregt durch die Kleinplastiken Leonhard Kerns, in: *Ausst. Schwäbisch Hall 1988*, S. 35 ff.



# Ausstellungskataloge

Amsterdam. Meesters van het brons der Italiaanse Renaissance (Pope-Hennessy, J.), Amsterdam 1961/62

Amsterdam. Italiaansche Kunst in nederlandsch Bezit. Stedelijk Museum, Amsterdam 1934

Amsterdam. De triomf van het manierisme. De europese stijl van michelangelo tot el Greco (Luttermann, R. v. u. a.), Rijksmuseum Amsterdam 1955

Amsterdam. Kunst voor de beeldenstorm, Rijksmuseum Amsterdam 1986

Amsterdam. De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen. 1585–1735, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1992

Augsburg. Augsburger Renaissance (Lieb N.), Augsburg 1955

Augsburg. Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock (Bushart, B. u. a.), 2 Bde., Augsburg Historisch Museum, Augsburg 1980

Basel. Das Amerbach-Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum Basel 1991

Berlin. Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Kunstkammern (Homann, M. u. a.). Skulpturengalerie, Berlin 1977

Berlin. Italienische Bronzen der Renaissance aus der Sammlung der Staatlichen Ermitage in Leningrad (Androssow, S.), Berlin 1977

Berlin. Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer (Theuerkauff, C. u. a.), Staatliche Museen, Berlin 1981

Berlin. Die Pferde von San Marco, Berlin 1982

Berlin. Die Verführung der Europa (Mundt, B. u. a.), Kunstgewerbemuseum, Berlin 1988

Bordeaux... Objets d'art italiens de la Renaissance. Collections du Musée du Louvre, du Musée de Cluny et du Musée de l'Armée à Paris (Jestaz, B.), Paris 1975

Braunschweig. Deutsche Kunst des Barock (Klessmann, R. u. a.). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1975

Braunschweig. Künstler sehen Tiere. Tierdarstellungen aus eigenem Besitz. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1976

Braunschweig. Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst (Klessmann, R. u. a.). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1983

Braunschweig. Erwerbungen aus zwei Jahrzehnten. Kunstwerke vor 1900 – eine Auswahl. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1989

Braunschweig. Sachsen-Anhalt. 1200 Jahre Geschichte – Renaissance eines Kulturraumes, Braunschweigisches Landesmuseum 1993

Brüssel. La sculpture au siècle de Rubens (Roberts-Jones, P. u. a.), Musée d'art ancien, Brüssel 1977

Cleveland. Renaissance Bronzes from Ohio Collections (Wixom, W. D.), Cleveland 1975

Cloppenburg... Pferd und Reiter. Kunstwerke aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig; Freilichtmuseum Cloppenburg; Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück; Emslandmuseum Clemenswerth 1977

Corvey. Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600. Corvey 1966

Detroit. Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello, Detroit 1985

Duisburg. Von der Kunstkammer zum Museum. Plastik aus dem Schloßmuseum Gotha/DDR (Hebecker, M. u. a.), Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1987

Düsseldorf. Europäische Barockplastik am Niederrhein. Gruppello und seine Zeit (Kalnein, W. v., Saldern, A. v., Theuerkauff C.), Kunstmuseum Düsseldorf 1971

Essen. Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatlichen Museen Berlin-Dahlem (Metz, P.), Villa Hügel, Essen 1957

Essen/Wien. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Fillitz, H. u. a.), Villa Hügel, Essen, Kunsthistorisches Museum, Wien 1988

Ferrara/Pomposa. Placchette e bronzi nelle civiche Collezioni (R. Varese), Florenz 1975

Florenz. Palazzo Vecchio: Committenza e collezionismo medicei 1537–1610, Florenz 1980



Florenz. Il primato del disegno, Florenz 1980

Frankfurt a. M. Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock (Beck, H., Decker, B.), Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1981

Frankfurt a. M. Natur und Antike in der Renaissance (Beck, H., Blume, D. u. a.), Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1985

Frankfurt a. M. Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein (Beck, H., Hrsg.), Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1986

Frankfurt a. M. Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1990

Frankfurt a. M. Kunst in der Republik Genua 1528–1815, Frankfurt 1992

Hamburg. Sechs Sammler stellen aus (Meyer, E. u. a.), Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1961

Hamburg. Barockplastik in Nordeutschland (Rasmussen, J. u. a.), Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1977

Heidelberg. Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und dreissigjährigem Krieg (Himmelein, V. u. a.), Heidelberg 1986

Kassel. Aufklärung und Klassizismus in Hessen-Kassel unter Landgraf Friedrich II., Kassel 1979

Kopenhagen. Christian IV. and Europe (Heiberg, S., Hrsg.), Nationalmuseum Kopenhagen u. a. 1988

Köln. Rubens in Italien (Müller-Hofstede, J.), Kunsthalle Köln 1977

Laarne. Bronzen uit de Renaissance, Kastel Laarne 1967

London. Splendours of the Gonzaga (Chambers, D., Martineau J., Hrsg.), Victoria and Albert Museum, London 1981

London. The Genius of Venice, Royal Academy of Arts, London 1983

Lübeck. Europäische Kleinplastik aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Hedergott, B., Jacob, S.), St. Annen-Museum, Lübeck; Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück; Kunsthalle Bielefeld 1976

Minneapolis. Sculpture from the David Daniels Collection (Lincoln, L., Radcliffe, A. u. a.), The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 1979

Montreal. Michelangelo. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1992

München. Bayern. Kunst und Kultur (Petzet, M. u. a.), München 1972

München. Die Welt als Uhr (Maurice, K.), Bayerisches Nationalmuseum, München 1980

München. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Wittelsbach und Bayern' (Glaser, H., Hrsg.), Bd. II/1–2. München 1980

München. Modell und Ausführung in der Metallkunst (Seelig, L.), Bayerisches Nationalmuseum, München 1989

Münster. Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart. Westfälisches Landesmuseum Münster; Saarländ-Museum Saarbrücken; Kestner-Museum Hannover 1983

Münster. Weißes Gold aus Fürstenberg. Kulturgeschichte im Spiegel des Porzellans 1747–1830, Westfälisches Landesmuseum, Münster; Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1989

New York. The French Bronze. 1500 to 1800, M. Knoedler, New York, 1968

New York. Liechtenstein. The Princely Collections, New York 1985

Northampton. Renaissance Bronzes in American Collections (Pope-Hennessy, J.), Smith College Museum of Art, Northampton (Massachusetts) 1964

Northampton. Antiquity in the Renaissance (Stedmann Sheard, W.), Northampton (Massachusetts) 1978

Nürnberg. Aufgang der Neuzeit: Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreissigjährigen Kriege 1530–1650 (Grote, L. u. a.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1952

Nürnberg. Barock in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1962

Nürnberg. Albrecht Dürer 1471–1971 (Strieder, P. u. a.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971

Nürnberg. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700 (Pechstein, K. u. a.), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1985

Nürnberg. Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und der Renaissance, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1986

Padua. Dopo il Mantegna (Semenzato, C.), Padua 1976

Paris. Sculptures en cire de l'ancienne Egypte à l'art abstrait (Gaborit, J.-R.), Louvre, Paris 1987

Paris. Vrai ou Faux, Bibliothèque Nationale, Paris 1988

San Francisco. Renaissance and Baroque Bronzes from the Abott Guggenheim Collection (Camins, L.), The Fine Arts Museums of San Francisco 1988

Schallaburg. Italienische Kleinplastiken. Zeichnungen und Musik der Renaissance, Waffen des 16. und 17. Jahrhunderts. (Feuchtmüller, R. u. a.), Schloß Schallaburg 1976



Schwäbisch Hall. Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas (Siebenmorgen, H., Hrsg.), Hallisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall 1988

South Brisbane. Masterpieces from the Louvre (Gaborit, J.-R. u. a.), South Brisbane 1988

Springfield. Glorious Horsemen. Equestrian Art in Europe. 1500 to 1800 (Camins, L.), Springfield 1981

Stockholm. Bruegels tid. Nederländsk konst 1540–1620 (Magnusson, B. u. a.), Stockholm 1985

Stuttgart. Exotische Welten. Europäische Phantasien (Osterwold, T., Pollig, H. u. a.), Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1987

Toronto. Baroque Sculpture and Medals in the Art Gallery of Ontario, Toronto 1988

Warschau. Sztuka Baroku w niemczech. Ze zbiorów Herzog Anton Ulrich Museum w Brunzwiku. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau 1974

Washington. Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna (Leithe-Jasper, M.), National Gallery, Washington 1986

Washington. Rosso Fiorentino. Drawings, Prints and Decorative Arts (Carroll, E. A.), National Gallery, Washington 1987

Wien. Georg Raffael Donner (Ilg, A.), Wien 1893

Wien. Giambologna 1529–1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik (Avery, C., Radcliffe, A., Leithe-Jasper, M.), Kunsthistorisches Museum, Wien 1978

Wien. Guß und Form. Bronzen aus der Antikensammlung, Kunsthistorisches Museum, Wien 1986

Wien. Zauber der Medusa (Hofmann, W.), Wien 1987

Wien. Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Fillitz, H. u. a.), Bd. 2, Kunsthistorisches Museum, Wien 1988

Wien. Zu Gast in der Kunstkammer (Leithe-Jasper, M. u. a.), Kunsthistorisches Museum Wien 1991

Wien. Georg Raphael Donner. 1693–1741, Österreichische Galerie Wien 1993

Wolfenbüttel. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666. Sammler, Fürst, Gelehrter (Raabe, P. u. a.), Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1979



# PERSONEN- UND ORTSREGISTER

(mit Angabe der Seiten):

Aachen, Hans von	9	Athenäus	109
Abbott Guggenheim, Slg.	163	Attila	25, 141
Abondio, Alessandro	273 f	Augsburg	
Ahrens, Konrad Friedrich	13, 22	– Dom	242, 257
Alari Bonacolsi, s. Antico		– Maximiliansmuseum	242, 259
Albacini, Antonio	109	– Siegelhaus	242
Albrecht von Habsburg	16	– St. Ulrich und Afra	242, 244
Aldegrevier, Heinrich	272	– Zeughaus	242 ff.
Algardi, Alessandro	64, 141 ff., 301, 311 f.	August d. J. von Braunschweig	9, 25, 37, 41, 49, 84, 207, 230
Altdorf		August der Starke von Sachsen	15, 19, 320, 323, 326
– Universität	205	August Wilhelm von Braunschweig	12, 14
Amalia von Oranien	145, 194	Avignon	
Ambras		– Musée Calvet	47 f.
– Schloß	92	Backer, Jacques de	232
Amerbach, Slg.	22, 202, 224	Baker, Thomas	181
Ammanati, Bartolommeo	70 ff., 96, 129, 232	Baldinucci, Filippo	91, 102, 116
Amsterdam		Baltimore	
– Börse	171	– Walters Art Gallery	63, 233, 305
– Historisches Museum	193	Bandinelli, Baccio	72 ff.
– Nieuwe Doolhof	171	Barba, Jacopo della	73
– Rathaus	184	Barbaro, Daniele	229
– Rijksmuseum	45, 47, 160, 163, 171, 174, 209 f., 233, 297	Barberini, Francesco	147
– Westerkerk	171	Bardini, Slg.	199
– Zuiderkerk	171	Barga, Pietro da	130
Andrae, Valentin	10, 79	Bargeois, Jonas	171
Andreas von Österreich	242	Basel	
Angermair, Christoph	257	– Historisches Museum	200
Anguier, François	311	Beckerath, Slg. von	199
Anguier, Michel	16, 141, 311 ff.	Bellano, Bartolomeo	32
Antico, Pier Jacopo Bonacolsi gen.	30, 57, 235	Bellay, Cardinal du	24
Anton Ulrich von Braunschweig	9 ff., 14, 18f., 49, 79, 122, 166, 194, 273, 314, 316, 326	Bellori, Giovanni Pietro	141, 145, 147, 181
Antwerpen		Benavides, Marco Mantova	55, 57
– Museum Mayer van den Bergh	199	Benediktbeuern	
– Museum voor Schone Kunsten	257	– Benediktinerklosterkirche	148
– Rubenshaus	103, 184	Berlin	
– St. Jacob	184	– Antikensammlung	56, 309
Apuleius	326	– Gemäldegalerie	259
Aristoteles	24	– Kunstgewerbemuseum	48, 202, 209, 224
Armenini, Giovanni Battista	67, 291	– Kupferstichkabinett	191
Arnberger, Veit	207	– Lustgarten	320
		– Marienkirche	145



- Schloß	93	Budapest	
- Skulpturensammlung	23, 36, 41, 43 f., 56, 92, 134, 145 f., 148, 157, 180, 182, 199, 229, 235, 237, 245, 259, 271, 275, 277, 300	- Szépművészeti Múzeum	33 f., 288
Bernini, Gianlorenzo	18, 148 ff., 321	Bullant, Jean	291
Bernini, Pietro	149	Buno, Conrad	209 ff.
Bescapé, Ruggiero	116	Cachiopin de la Redo, Jan Baptista	257
Bevern		Cambridge	
- Kunstkammer	9, 194	- Fitzwilliam Museum	43, 157, 163
Biard, Pierre	307	Canberra	
Birmingham		- National Gallery	90
- Barber Institute	177	Candido, Elia	160, 232
Bisshop, Jan de	73	Canova, Antonio	109
Blenheim Castle	313	Carioli, Carlo Andrea	141
Bloch, Sig. V.	28, 171	Carl I. von Braunschweig	13
Bloemaert, Cornelis	171	Carpaccio, Vittore	56
Blois		Carracci, Agostino	50
- Hôtel d'Alluye	24	Carracci, Ludovico	141
Blumenthal, Sig.	47	Cartari, Vincenzo	109
Blumka, Sig.	38, 41	Castello	
Bode, Wilhelm von	20, 299	- Medici-Villa	92, 96
Bologna, Giovanni siehe Giambologna		Cattaneo, Danese	232
Bologna		Cavendish, William (Herzog von Newcastle)	133, 135
- Museo Civico	94	Caylus, Comte de	84, 130, 311
- S. Paolo Maggiore	141	Cellini, Benvenuto	84, 124, 157, 160, 232, 295, 304
Bonasone, Giulio	274		222
Borghese, Scipione	149, 196	Cennini, Cennino	
Borghini, Raffaele	92, 94, 99	Cervena Lhota	
Boschi, Giuseppe	93	- Schloß	282
Bossche, Balthasar van den	171	Cesi, Donato	94
Boston		Chauveau, François	48
- Museum of Fine Arts	257	Chevallier	305
Böttiger, Carl August	93	Christian I. von Sachsen	86, 102
Bouzonnet-Stella, Claudine	190	Christian IV. von Dänemark	237, 242
Brahe, Tycho	9, 74	Christina von Lothringen	242
Braunschweig		Christine von Schweden	11
- Burg Dankwarderode	13	Cicero	11, 122
- Collegium Carolinum	13	Clarendon	
- Grauer Hof	12	- Privatbes.	233
- Großer Mosthof	13	Claudius	164
- Stadtschloß	12	Clauß, Johannes	253
- Zeughaus	13	Cleve, Cornelis van	326
Brescia		Cleveland	
- Museo Civico Cristiano	271	- Museum of Art	63, 276
- Pal. della Loggia	56	Cock, Hieronymus	190
Breugel, Pieter d. Ä.	106, 190	Colbert, Jean Baptiste	313
Briosco, Ambrogio	36	Condivi, Ascanio	79
Briosco, Andrea s. Riccio		Conventi, Giulio Cesare	141
Briosco, Battista	36	Cordier, Nicolas	295
Briosco, Galvan	36	Cornaro, Alvise	62
Brixen		Corsham Court	
- Dom	242	- Sig. Lord Methuerm	152
Bruneck		Coster, Adam de	189
- Stadtkirche	242	Coysevox, Antoine	313, 321
Brüssel		Cranach, Lukas	198, 272
- Musées royaux d'Art et d'Histoire	182, 184	Cruse, Thomas	15, 157, 160, 163, 166, 171
- Musées royaux des Beaux-Arts	314	Dannecker, Johann Heinrich	50
Bückeburg		Danti, Vincenzo	62
- Schloß	82	Delff, Willem Jacobsz	194
- Sig. des Fürsten zu Schaumburg-Lippe	133	Delft	
- Stadtkirche	237	- Nieuwe Kerk	171
		- Oude Kerk	157
		Denon, Dominique Vivant	13
		Desiderio da Firenze	45



Desjardins, Martin van den Bogaert gen.	10, 313 ff.	Filarete, Antonio di Pietro Averlino gen.	139
Detroit		Flemmer	11, 122
– Institute of Art	54, 141	Flicker, Zacharias	248
Dimpfel, Fam.	208	Florenz	
Dirksen, Slg.	70	– Bargello	32, 37, 43, 49 f., 57, 75, 79, 82, 85, 92, 94, 96, 103, 106, 119, 130, 154, 159 f., 163, 166, 168, 304, 320
Döbel, Michael d. J.	145	– Boboli-Garten	85, 106
Domenichino, Domenico Zampieri gen.	143	– Loggia de' Lanzi	99
Domitianus	165	– Museo Archeologico	60
Donatello	32	– Orsanmichele	91
Donner, Georg Raphael	22, 254, 281 ff.	– Pal. Medici-Riccardi	30
Donner, Matthäus	281	– Pal. Pitti	75, 96
Doort, Abraham van der	135	– Pal. Vecchio	73, 83, 102
Dornberg, Veit von	229	– Piazza della Signoria	73 f., 99, 113
Dresden		– S. Croce	102
– Gemäldegalerie	276	– S. Marco	91
– Grünes Gewölbe	15, 92, 113, 134, 209, 216, 238, 241, 275, 323, 326	– Uffizien	56, 96, 153, 183, 192, 227
– Kupferstichkabinett	124	Flötner, Peter	19, 22, 202, 227
– Skulpturensammlung	94, 102, 114 f., 139, 312, 323, 326	Foggini, Giovanni Battista	153, 321
Drottningholm		Fontainebleau	
– Schloß	237	– Park	307
Du Cerceau, Jacques I. Androuet	299	– Schloß	319
Du Cerceau, Jacques II. Androuet	291	Ford, Slg. Brinsley	141
Dubroeucq, Jacques	82	Forzone Spinelli, Niccolò di	23
Duquesnoy, François	18, 22, 125, 143 ff., 151, 179 f., 181, 188 f., 192 f., 287 f., 301	Fouquet, Nicolas	311 f.
Duquesnoy, Jérôme d. Ä.	143	Francavilla, Pietro	91, 171
Dürer, Albrecht	106, 232, 235, 271 f., 274, 276 f.	France, Angelo de	59
Düsseldorf		Frankfurt a. M.	
– Kunstmuseum	209	– Liebieghaus	50, 152, 230, 297
Ecouen		Franz I. von Frankreich	295
– Musée National de la Renaissance	35, 300	Franzoni, Giacomo	141
– Schloß	299	Frey, Slg. de	54
Elisabeth Christine von Braunschweig	273	Friedrich der Weise	198
Eltz		Friedrich II. von Dänemark	229
– Slg. Burg	263	Friedrich III. von Dänemark	270
Erasmus von Rotterdam	270 ff.	Friedrich Heinrich von Oranien	193 f.
Erhart, Gregor	134, 210	Friedrich Ulrich von Braunschweig	260
Ernst von Schaumburg-Lippe	237	Friedrich Wilhelm IV. von Preußen	93
Este, Alfonso d'	129	Friedrich Wilhelm, Großer Kurfürst	267
Este, Isabella d'	189	Fries, Adrian de	9, 15, 19, 70, 82, 114, 170 f., 235 ff., 261, 263, 268, 295
Esterhazy, Emmerich Graf	281	Fugger, Hans	218
Euripides	120, 122	Fürstenberg	
Falconetto, Giovanni Maria	177	– Porzellanmanufaktur	16, 88, 122, 139, 147, 235, 313
Fanelli, Francesco	43, 133 ff.	Fux, J. G.	18, 148
Farnese, Ottavio	99	Gaines, Slg. John R.	151
Farnese, Slg.	122, 320	Galluzzo	
Faydherbe, Lucas	182, 184	– Certosa	90
Ferdinand von Habsburg (Erzherzog)	202	Gauricus, Pomponius	37
Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig	9, 194	Gebel, Mathes	272
Ferdinand I. von Habsburg	205	Geest, Cornelis van der	103
Ferdinand III. von Habsburg	12, 270 ff.	Geislingen	
Ferdinand IV. von Habsburg	12, 272 f.	– Stadtkirche	199
Ferdinand von Bayern	261, 263	Genf	
Ferrara		– Musée d'Art et d'Histoire	60, 227
– Palazzo Schifanoia	127, 143	Genua	
Ferrata, Ercole	153	– S. Maria di Carignano	153
Ferri, Ciro	153	Gerhard, Hubert	110, 170, 254, 261, 266, 268
Fiammingo, siehe François Duquesnoy			
Figdor, Slg.	36, 131		



Giambologna	9, 13 ff., 54, 67, 82 ff., 131, 139, 159 f., 168, 173 f., 230, 232, 235 ff., 256, 261, 295, 298	Hildebrandt, Lucas von	281
		Hirsch, Slg. R. v.	230, 233
		Hirth, Slg. G.	27
		Holbein, Hans d. J.	272
Ginori, Carlo	153 f.	Homer	11, 120, 122
Giorgione	32, 36	Houston	
Girardon, François	40, 65, 85, 116, 122, 160, 305, 313	– Museum of Fine Arts	92
Giuliani, Giovanni	281	Husen, Peter	119
Glücksburg		Imhoff, Anna	229
– Schloß	119	Imhoff, Willibald	229, 232 ff.
Glykon	320	Innozenz X.	141
Godl, Stephan	276	Innsbruck	
Goethe, Johann Wolfgang von	93	– St. Jacob	254
Goldschmidt-Przibram, Slg.	155	Isabella Clara Eugenia	16
Goltzius, Hendrik	163, 191, 320	Jabach, Everhard	85
Gonzaga, Gian Francesco	57	Jacquot, Ponce	291
Gotha		Jamnitzer, Barthel	177 ff.
– Schloßmuseum	237	Jamnitzer, Christoph	205
Gozzoli, Benozzo	30	Jamnitzer, Hans	205
Granier, Pierre	313	Jamnitzer, Wenzel	177 ff., 205, 222, 229, 235
Gras, Caspar	179, 254 ff., 261	Jantzen, Slg.	207
Graz		Jegher, Christoffel	260
– Kirche der Barmherzigen Brüder	270	Johann Adam von Liechtenstein	154, 183
Greiff, Johann Georg	148	Johann Wilhelm von der Pfalz	122, 154
Grenoble		Johanna von Österreich	94
– Musée de Peinture et de Sculpture	125, 127, 174, 233	Jonghelinck, Jacques	64
Grünau		Julius Caesar	164, 166
– Pfarrkirche	202	Julius II.	254
Grupello, Gabriel	314, 318	Kager, Matthias	245
Gude, Marquard	122	Kaltemarckt, Gabriel	14
Guidi, Domenico	141	Kansas	
Guidi, Slg.	70	– Museum of Art	90, 146
Guillain, Simon	311	Karl I. von England	133
Gulden, Andreas	261	Karl V. von Habsburg	271
Gurk		Karl VI. von Habsburg	273, 281
– Dom	281	Karl von Liechtenstein	237
Gustav Adolf von Schweden	12, 257, 261 ff., 295	Karl X. Gustav von Schweden	273
Güterbock, Slg.	199	Karlsruhe	
Hadrian	165	– Badisches Landesmuseum	271
Haecht, Willem van d. J.	103	Kassel	
Hainauer, Slg.	160	– Staatl. Kunstsammlungen	79, 124, 300, 314
Hainhofer, Philipp	9, 25, 37 f., 41, 49, 207, 230, 232, 248, 298	Kaufmann, Slg. R. v.	235
Hallaicher, Matthäus	279	Kent, Herzog von	181
Hamburg		Kern, Leonhard	115, 227, 267 ff.
– Museum für Kunst und Gewerbe	84, 124, 143, 157, 198 f., 254, 259, 261, 295, 312	Kern, Michael d. Ä.	267
		Kern, Michael d. J.	267
		Keyser, Hendrick de	15, 171, 179
		Kilian, Lukas	245
Hannover		Kirchheim	
– Schloßpark Herrenhausen	196	– Schloß Fugger	41, 64
Harrach, Franz Anton Graf	281	Kirchner, G. W. v.	281
Heinrich III. von Frankreich	295	Klosterneuburg	
Heinrich IV. von Frankreich	12, 193 f., 263, 291 ff., 298	– Stiftsmuseum	56, 287
Heinrich Julius von Braunschweig	9, 19, 209, 237, 263, 295	Kneller, Gottfried	270
		Köln	
		– Museum für angewandte Kunst	224
Heinrich VIII. von England	24	Konstantin d. Gr.	139
Henri II. de Montmorency	311	Kopenhagen	
Heroldt, Balthasar	273 f.	– Königl. Kupferstichkabinett	124
Heroldt, Wolff Hieronymus	270	– Kunstindustrimuseet	313
Hessen		– Schloß Rosenborg	70, 119, 229
– Schloßpark	9, 19, 21, 209 ff.	– Statens Museum for Kunst	85, 146, 189, 232



Kremsmünster			
– Stift	202	– Museum	304
Krumper, Hans	266	Lysipp	60, 153, 196, 320 f.
Labenwolf, Maria	210	Madeleine von Savoyen	291
Labenwolf, Marx d. J.	209	Madrid	
Laibach, Bischof von	267	– Museo Arqueologico	19, 43, 57
Largillière, Nicolas de	196	– Museo Lázaro Galdiano	90
Le Brun, Charles	196	– Prado	145
Le Nôtre, André	292, 295, 299	– Schloß	64
Le Pautre, Pierre	319	Mägdesprung	
LeBrooy, Slg.	229	– Manufaktur	160
Lebrun, Charles	12	Magt, Leonhard	276
Lefebure, Armand	314	Mailand	
Lehmann, Slg.	80, 168	– Brera	70
Leibniz, Gottfried Wilhelm	122	Malibu	
Leo I.	141	– Getty Museum	170
Leo XI.	141	Mannheim	
Leochares	319 f.	– Schloß	122
Leonardo da Vinci	62, 68 f., 73, 263, 295	– Schloßmuseum	199
Leoni, Leone	235, 274	Mantegna, Andrea	38, 56
Leoni, Pompeo	235	Marc Aurel	16, 139, 261
Leopold V. von Habsburg	254, 263	Maria Theresia von Habsburg	273
Leopold Wilhelm von Habsburg	230	Marly	
Leplat, Raymond	323	– Park	319, 321
Lespingola, François	321 ff.	Martial	60
Leverkusen		Massimi, Camillo	147
– Bayer AG	88	Massimo, Marc Antonio	51, 56
Leyden, Lucas van	200	Matham, Jacob	189
Leydensdorff, Franz Anton	122	Matteo III. Aquaviva	24
Licetus	292	Matthias von Habsburg	237
Licinio, Bernardino	57	Mauch, Daniel	18, 198, 200
Ligorio, Pirro	24	Max Emanuel von Bayern	314
Lille		Maximilian I. von Habsburg	271
– Musée des Beaux Arts	152	Maximilian II. von Habsburg	94, 179, 205, 229, 235
Linsky, Slg.	47, 93	Maximilian III. von Habsburg	179, 254
Linz		Mayr, Jeremias	210
– Landhaus	202	Mayr, Paul	210
Lizzaro, Guido	62	Medici, Cosimo I. de'	57, 82, 103, 113, 157, 159 f., 242
Lombardi, Aurelio	44	Medici, Cosimo III. de'	153
Lombardi, Girolamo	44	Medici, Ferdinando I. de'	91, 120, 242
Lombardi-Werkstatt	38	Medici, Francesco I. de'	82 f., 94, 96, 106
London		Medici, Lorenzo de'	79
– Britisches Museum	36, 56, 73	Medici, Maria de'	233, 291, 295, 298, 300
– Heim Gallery	305	Medici, Piero de'	139
– National Gallery	148, 242, 259	Meister des Gänsemännchens	227
– Victoria and Albert Museum	34, 62, 65, 67, 86, 134, 139, 171, 229, 241, 304 f.	Meister des Hausbuchs	275
– Wallace Collection	45, 51 f., 55 f., 148, 326	Meister HG	205
Lorenzi, Battista	74	Meister I. B. mit dem Vogel	35
Loreto		Meister PP	30
– Casa Santa	44	Meit, Conrat	199f.
Lubomirski, Slg.	233	Melanchton, Philipp	271
Lucca		Merian, Matthäus d. J.	209
– S. Martino	91	Metsu, Gabriel	148
Ludovisi, Ludovico	141	Metzner, Heinrich	152
Ludwig XIV. von Frankreich	10, 12, 19, 38, 40, 196, 292, 295, 312 ff.	Meudon	
Luplau, Anton K.	16	– Park	321
Luther, Martin	270 ff.	Michelangelo	57, 68 f., 72 f., 79, 82, 116, 119, 129, 139, 189, 229, 267, 273 f., 299, 320
Lutma, Johannes	193	Michiel, Marcantonio	55 f.
Lüttich		Mierevelt, Michiel van	194
– Musée d'art religieux et d'art mosan	199	Mignard, Pierre	314
Lyon		Minio, Tiziano	62 ff.
			349



Modena		Oxford	
– Galleria Estense	49, 113, 155	– Ashmolean Museum	28, 38, 60, 109, 168, 198 f., 257
Moderno, Galeazzo Mondella gen.	27, 45	Padua	
Mont, Hans	110, 113, 170	– Museo Civico	62
Montarsy, Goldschmiedefam.	312	– Odeo Cornaro	62, 177
Montefeltre, Federico	177	– S. Canziano	32
Montfaucon, Bernard de	26 f., 45, 292, 310 f.	– S. Francesco	32
Montmorency, Connétable Anne de	291, 299	– S. Rocco	62
Moskau		– Santo	32, 35 ff., 43, 45, 62, 198 f.
– Puschkin-Museum	68	– Scuola del Santo	32
Muller, Jan	235	Pallavicino, Slg.	257
München		Palma il Giovane	70
– Alte Pinakothek	184, 259	Paludanus, Willem van den Broeck gen.	216
– Antiquarium	198	Paracelsus, Theophrastus	271
– Bayerisches Nationalmuseum	85, 99, 154, 157, 199, 202, 209, 224, 227, 266, 276	Paris	
– Michaelskirche	82, 244	– Bibliothèque Nationale	198, 311
– Residenz	257, 261	– Collège des Quatre Nations	313
– St. Michael	242	– Invalidendom	321
– Staatl. Antikensammlungen	40	– Kunstakademie	313, 321
– Staatl. Graphische Slg.	189	– Louvre	27 f., 32, 36, 38, 40, 43, 55, 67, 73, 94, 102, 151, 160, 167, 171, 196, 209, 216, 233, 235, 254, 260, 291 f., 295, 298 ff., 304, 307, 311 ff., 319
Nahl, Samuel	313	– Musée des Arts Décoratifs	171
Napoleon	13, 319	– Place des Victoires	313
Neapel		– St. Louis	311
– Museo Capodimonte	19, 43, 67, 94, 99	– Val-de-Grâce	311
– Museo Nazionale	109, 122, 279, 320	Parmigianino	30
– SS. Apostoli	143	Patin, Charles	48, 292
Neri, Hl. Filippo	141 f.	Paul I. von Russland	270
Nero	227	Paul III.	139
Neuberger, Daniel	273	Pavia	
Neuenstein		– Certosa	25
– Hohenlohe-Museum	115	Peisser, Hans	202, 227
Neufchâtel, Nicolas	235	Permoser, Balthasar	16
New York		Perrenot de Granvella, Antoine de	26
– Frick Collection	38, 41, 48	Peruzzi, Baldassare	30
– Metropolitan Museum	45, 65, 70, 90, 168, 200, 230, 233, 304 f., 307	Petel, Clemens	257
Niccolò da Ravenna	37	Petel, Georg	189, 242, 257 ff., 268
Novius Vindex	60	Peterhof	270
Nürnberg		– Schloß	270
– Germanisches Nationalmuseum	41, 152, 202, 227, 229, 267, 288, 313	Petraia	
– Gewerbemuseum	229, 232	– Medici-Villa	85
– St. Sebald	198, 270	Phidias	56
– Städt. Museum	202	Philadelphia	
Oberberg		– Museum of Arts	28
– Kathedrale	267	Pirckheimer, Willibald	271 f.
Octavian	166	Pisa	
Oeder, Prof.	13	– Dom	89, 91, 242
Oeding, Philipp Wilhelm	13, 84, 168, 299	Plato	11, 24, 122
Oppenheim, Slg. M.	32	Poggini, Domenico	74, 242
Opstal, Gerard van	313	Pollaiuolo, Antonio	88, 96
Orléans		Polyklet	56
– Musée des Beaux-Arts	233	Pommersfelden	
Orsini, Fulvio	24	– Slg. Schönborn	229, 259
Orsini, Gianfrancesco	157, 159	Pontecasale	
Orvieto		– Pal. Garzoni	70 ff.
– Dom	91	Porta, Guglielmo della	157, 166, 320
Osborn, John	193	Portigiani, Domenico	235
Otho	164	Poussin, Nicolas	143, 145
Ovid	54, 102, 129, 195, 321		
Oxenstierna, Axel Gustavson	263		



Prag		Rossi, Vincenzo de'	69, 73
– Belvedere	202	Rosso Fiorentino	66
– Nationalgalerie	281	Rothschild, Slg.	177
– Waldsteinpalais	237	Royer, Johann	209 ff.
Pratolino		Rubens, Peter Paul	11, 16 f., 50, 124, 145, 177, 179, 182, 184, 237, 257, 259, 261
– Medici-Villa	106		9, 21, 26, 96, 168, 170, 235, 238 f., 263
Praun, Paulus von	21, 94, 229, 232	Rudolf II. von Habsburg	
Preißler, Johann Justin	13, 84	Sadeler, Egidius	263
Prenner, Johann Kaspar	281	Salentin von Isenburg	157
Preßburg		Salviati, Jacopo di Alamanno	102
– Dom	281	Salzburg	
Prieur, Barthélemy	13, 19, 129, 170, 232 f., 263, 291 ff., 307, 309, 319	– Museo Carolino Augusteum	218
Pütt, Hans von der	260 ff., 295	– Schloß Mirabell	281, 287
Pütt, Johann Philipp von der	260	Salzdahlum	
Quellinus, Artus d. Ä.	21, 184, 313	– Schloß	11, 13, 122, 166, 316
Raffael	139, 171, 233, 235	San Marino	
Rapporst, Heinrich d. J.	260	– Huntington Collection	17, 102
Rauch, Christian Daniel	93	Sandart, Joachim von	134, 145, 260
Rauschner, Christian Benjamin	16	Sannazaro, Jacopo	35
Ravenna		Sansovino, Jacopo	62 f., 68 ff., 168, 235
– Kathedrale	44	Sant' Agata, Francesco da	19 f., 51 ff., 299
Reginaldo da Monopoli	24	Scardeone, Bernardinus	51 f., 56
Reichle, Hans	16, 20, 82, 242 ff., 268	Schabol, Roger	314
Reichle, Paul	242	Schardt, Johann Gregor van der	9, 177, 180, 229 ff.
Reinhart, Heinrich	256	Scherer, Christian	16, 20, 177
Reisinger, Hans	209 ff.	Schlüter, Andreas	145, 174
Reni, Guido	151	Schwarz, Hans	272
Riccio, Andrea	19 f., 32, 35 f., 38, 41, 43, 45, 48, 55 ff., 198 f.	Schweigge, Georg	13, 15, 261, 270 ff.
Richelieu, Armand Jean du Plessis	88	Schweigge, Immanuel	270
Richter, Benedikt	281	Seligmann, Slg.	40
Riegel, Herman	20, 216	Seneca	11, 122
Ritter III., Christoph	270	Severo da Ravenna	35, 37 ff.,
Roccabonella, Pietro	32	Sibiu (Hermannstadt)	
Roestraeten, Pieter Gerritsz van	135	– Bruckenthal-Museum	288
Rom		Sikyon	
– Académie de France	321	– Markt	320
– Accademia di San Luca	321	Soldani Benzi, Massimiliano	88, 122, 147, 153 ff., 183, 288, 323
– Caracalla-Thermen	320	Solon	122
– Engelsburg	73	Sophie von Dänemark	229
– English College	24	St. Petersburg	
– Galleria Borghese	57	– Ermitage	151, 191, 259, 288
– Galleria Colonna	74, 92, 102	Stadthagen	
– Kapitol	66, 126	– Mausoleum	237
– Kapitolsplatz	116	Statius	60
– Konservatorenpalast	116, 141	Steinle, Bartholomäus	257
– Pal. Farnese	109 f.	Stella, Jacques	190
– Pal. Venezia	43, 116	Stjärneborg	
– Piazza Navona	149	– Observatorium	9
– Quirinal	216	Stockholm	
– S. Bibiana	151	– Königl. Armeeverwaltung	261
– S. Giovanni in Laterano	91, 295	– Königl. Schloß	257, 260
– S. Maria dell' Anima	143	– Nationalmuseum	110, 168, 229, 235, 257, 307
– S. Maria di Loreto	143, 148	Stoß, Veit	202, 270
– S. Maria in Vallicella	141 f.	Stradanus, Jan van der Straet gen.	261
– Senatorenpalast	116	Stuttgart	
– Slg. Corsini	116	– Lustgarten	209
– St. Peter	141, 143, 149	– Württembergisches Landesmuseum	134, 205, 209, 216, 221, 226 f., 229, 279
– Vatikan	57, 63, 69, 113, 153, 233, 288, 319	Suetonius, Caius	165
– Villa Borghese	321	Superville, Daniel von	13, 22
Rombrich, Johann Christoph	88		



Susini, Antonio	13, 82, 86, 89 ff., 96, 99, 102 f., 110, 116	Vischer, Hans	19
Susini, Gianfrancesco	89, 96, 99, 102, 261, 263	Vischer, Hermann	19
Tacca, Ferdinando	86	Vischer, Peter d. Ä.	44, 197, 27
Tacca, Pietro	102, 120, 261, 263	Vischer, Peter d. J.	19, 44, 197 f.
Taylor, Slg.	47	Vitellius	165
Tempesta, Antonio	139, 261	Vittoria, Alessandro	62, 66 ff., 152, 232, 25
Tetrode, Willem van	15, 18, 94, 157 ff., 166, 171, 227, 301, 321	Volpato, Giovanni	14
Therlaen, Peter	157	Vorsterman, Lucas	13
Thyssen-Bornemisza, Slg.	190, 296	Vries, s. Fries	
Tieck, Friedrich	93	Wallenstein, Albrecht von	26
Tintoretto	67 f., 70	Wallraf, Slg. P.	24
Tizian	145	Washington	
Toledo		– National Gallery	45, 52, 124, 139, 199, 276, 29
– Museum of Art	160, 312	Weerdt, Adriaan de	157, 163
Torre, Girolamo della	32	Whitehall	
Torre, Marcantonio della	32	– Königl. Sammlung	13
Travani, Pietro	153	Wiber, Peter	22
Tribolo, Niccolò	81	Wien	
Turkelsteyn, Caspar von	11, 15, 17 f., 20, 22, 28, 30, 40, 60, 66, 80 f., 86, 94, 96, 99, 102 f., 106, 109 f., 113, 160, 163, 170, 174, 179, 182, 200, 233, 245	– Akademie der Künste	257
Uffenbach, Johann Friedrich Armand	11 f., 122, 166	– Albertina	233
Uffenbach, Zacharias Conrad	10 f., 49, 122, 166	– Altes Rathaus	281
Ufflen, Lucas van	145	– Barockmuseum	281 ff.
Uraniborg		– Hauptmünzamt	281 f.
– Observatorium	74	– Kunsthistorisches Museum	30, 32, 43, 48 ff., 56, 59 62, 70, 75, 83, 85, 92 ff.
Urban VIII.	149		96, 130, 146 f., 168, 179, 200 202, 227, 229, 232, 237 f. 259, 271, 273 f., 276, 288
Urbino		– Mehlmarkt	281
– Palazzo Ducale	177	– Nationalbibliothek	24
Vaduz		– Palais Liechtenstein	183
– Slg. Liechtenstein	99, 146, 151, 154, 180, 237, 287	– Schatzkammer	257
Vannini, Ottavio	79	– Slg. Liechtenstein	287
Vasari, Giorgio	102	– Stephansdom	281
Vaux-le-Vicomte		Wilde, Jacob de	11, 40, 252
– Schloß	311	Wilhelm I. von Oranien	171
Vecchietti, Bernardo	82	Windsor	
Velázquez, Diego	261	– Schloß	62, 68, 135, 237, 295, 313
Venedig		Wittenberg	
– Accademia	56	– Schloßkirche	198
– Ca' d'Oro	23, 32, 75	Wolfenbüttel	
– Ca' Rezzonico	70	– Bibliothek	9, 122
– Dogenpalast	63	Worms	
– Loggetta	62	– Slg. im Heylshof	85
– Museo Correr	271	Wurzelbauer, Benedikt	19, 254
– S. Francesco della Vigna	70	Zauner, Franz	184
– S. Rocco	70	Zeh, Marcus	116
– S. Marco	32, 37, 56, 62, 167	Zoffoli	160
Verbruggen, Pieter d. Ä.	313	Zorer, Elias	248
Vergil	35, 62		
Verona			
– S. Fermo	32		
Versailles			
– Park	312 f., 318, 321		
– Schloß	313		
Vianen, Adam van	109		
Vianen, Paulus van	168		
Vico, Enea	24, 165		
Villiers, Georges	257		







ISBN 3-922279-29-5